صراع الأجيال



١

فكرة « **الجيل** » فكرة غامضة ، فلست تدرى – الا على وجه التقريب – متى يبدأ الجيل ومتى ينتهى ؟ فالحياة تيارها دافق ، يتعاقب فيها موج الأحياء لحظة بعد لحظة ، وساعة بعد ساعة ، ويوما بعد يوم ؛ ولو استطعت أن تدرج الأحياء بحسب أعمارهم صعودا أو هبوطا ، لوجدت خط البيان موصولا ، يظهر فيه بين كل مولودين مولود ؛ فهو خط يبدأ من كائنات شهدت نور الحياة لتوها ، وينتهى عند كائنات عمرت كذا من السنين – فليس هناك حد أقصى نعرفه – وفيما بين البداية والنهاية أعمار تتفاوت ، لكنها مسلسلة رياضية لا تترك بين حلقاتها ثغرة خالية ؛ وأمام هذا التدرج المتصل ، كيف يجوز الوقوف عند نقطة بحيث نقول عنها ان جيلا يبدأ هنا وجيلا ينتهى ؟ انى لألحظ الأسرة المعينة وهى تحتوى على جد ووالد وولد ، فأسأل : ترى هل تكون هذه الأسرة ممثلة لثلاثة أجيال : فالجد جيل ،

○ ليست حياتنا الجديدة فى الخمسينات هى كسابقتها ، ولا كانت الحياة الفكرية فى العشرينات كسابقتها ، وكان التجديد فى كلتا الفترتين من صنع الشباب بصفة عامة وكانت هنالك مقاومة ، وكان هناك صراع ، سمى فى العشرينات صراع بين القديم والجديد ، وسمى فى الخمسينات صراع بين الرجعية والتقدمية .

دكتور زكى نجيب محمود



وابنه جيـــل ثان ، وحفيده جيل ثالث ؟ لكننى سرعان ما أجد أن من هو جد هنا قد يتساوى فى عمره مع أب هنـــاك ، ومع حفيـــد هنالك ، فتأخذنى الحيرة اذا أردت أن أرسم خطا أفقيـا يقسم مجموعة الأسر الى أجيال ، برغم أن الأسرة الواحـــدة قد أمكن فيها أن نرسم خطا عموديا يقسمها أجيالا متعاقبة .

ومع ذلك ففكرة ((الجيل)) ـ على غموضها ـ فكرة لازمة ونافعـــة ، عنـــد الحديث عن حركة التاريخ الحضارى ، كيف تنتقل فى ســيرها الى الأمام من ((جيل)) الى ((جيل)) ؟ حتى لقد قيل انه يكفينا من تحديدها أن نعد القرن الواحـــد مشتملا عـــلى ثلاثة أجيال ، كأنما مجرى الزمن ـ ومعه مجرى الحياة ـ يعرف فى تدفقه هـــذه ((**المحطات**)) العرفية التى اتفق الناس عـــلى أن يؤرخوا بها الحوادث ، فيقولوا عن ســـنة معينة أنها نهاية قرن وعن ســــنة تليها انها بداية قرن جديد ؛ لكنه شىء كالقدر المحتوم ، كتب عـــلى الانسان فى مناهج فكره ، أن لا يجد أمامه مندوحة عن استخدام كلمات لازمـــة ونافعة فى التفاهم ،

برغم بعدها البعيد عن الدقة الرياضية التى تعرف كيف تفرق بين المثلث والمربع والدائرة ؛ فنحن – فى تفاهمنا اليومى – نباين بين الكثبان والتلال والجبال ، لكن هيهات لنا أن نتفق على ارتفاع معين يكون مرتفع الأرض قبله كثيبا ، ويكون بعده تلا ، ويكون بعد بعده جبلا ؛ ونحن – فى تفاهمنا اليومى – نباين بين ذوى الرءوس الصلعاء وذوى الرءوس المكسوة بفرائها ، ولكن من ذا يستطيع القطع فيقول عند أى شعرة ينتقل الراس من حالة الاكتساء الى حالة الصلع ؟

وأتوسع فى هذا السياق قليلا – لأهميته عندى وأرجو أن تكون له أهمية عند القارىء – فأقول أن التفاهم اليومى كثيرا ما يكتفى من درجات التحديد بذكر الأضداد ، فيكفيه من يقال : حار وبارد ، طويل وقصير ، شاب وشيخ ، ثقيل وخفيف ، غال ورخيص .. وهلم جرا الى مئات الأمثلة التى من هذا القبيل ؛ **مع أن الضدين فى كل حالة من هذه الحالات هما طرفان أقصيان ليس الذى بينهما خلاء وفراغ ، فبينهما درجات متدرجة فى تسلسل متصل لا ينقطع** عند ثغرة أو عند فجوة ؛ فدرجات الحرارة – مثلا – تسير مع سلسلة الأعداد السالبة والموجبة فى تتابع متلاصق ، بادئا من درجة كذا تحت الصفر الى درجة كذا فوق الصفر ، دون أن يكون فى هذا الخط الطويل فاصل معين تقول عنده : هنا ينتهى الحار ويبدأ البارد ؛ وقل هذا فى حالة الشباب والشيخوخة – وهما طرفان متصلان بالحديث عن « **الأجيال** » – فاذا استطعنا أن نحدد بداية الشباب بحالة بلوغ الرشد ، فلن نعرف بعد ذلك أين ينتهى الا على سبيل التقريب الشديد ؛ وان الأمر ليزداد عسرا اذا احتكمنا الى الشخص نفسه نسأله : متى تنتهى عندك مرحلة الشباب ؟ ذلك لأنه لولا الشواهد الخارجية لما استطاع انسان أن يعرف عن نفسه – محتكما الى دخيلة نفسه – أشاب هو أم بلغ الكهولة أو الشيخوخة ؛ واعنى بالشواهد الخارجية شيئا كشهادة الميلاد ، أو ما يرويه الناس الآخرون من حوادث تدل على عدد ما عاشه من سنين ، أو ما يصادفه فى حياته من تحديات تقيس قدرته الجسدية فتشير الى انحدارها بدرجة معينة ؛ كان فيما مضى – مثلا – يستطيع أن يقفز على سلالم البيت قفزا وهو الآن لا يستطيع ، كان يستطيع أن يعدو فى الطريق عدوا ليلحق بالسيارة أو بالقطار وهو الآن لا يستطيع ؛ كان يهضم صنوفا من الطعام وهو الآن لا يقوى على هضمها ، كان شعره أسود فدب فيه البياض ، كان حديد البصرى قوى السمع وهو الآن يتحسس الأشياء ليراها ، ويكور كفه حول أذنه ليجعل منها بوقا يعينه على السمع ، وهكذا ؛ فمتى ذهبت القوة ودخل الضعف ؟ فى أى عام ابيض الشعر الأسود وتجعدت بشرة الوجه ؟ انه لا يدرى ، فكيف يدرى متى خرج من جيل ودخل فى جيل ؟



٢

لكن الفكرة شائعة ونافعة بأن الناس « **أجيال** » ، بل أن الفكرة شائعة ـ وأن لم تكن نافعة كل النفع ـ بأن تلك الأجيال المتعاقبة فى صراع لا ينتهى ، فالجيل اللاحق ناشب بأظفاره المحنقة المغيظة فى أعناق الجيل السابق ، الجيل اللاحق ـ هكذا يزعم أصحاب هذه الفكرة ـ ساخط دائما على سابقه ، غاضب دائما ، ثائر دائما ، يريد أن يفلت من معاييره واحكامه ، ويظن أنه متسامح غاية التسامح اذا قبل أن يبقى من سلفه السابق على خيط رفيع يمسك على الأمة تاريخها ، ويحتفظ لها بطابعها المميز ، لأن هذا الدوام لا يرضيه الا نفاقا ؛ **ان الشباب فى بلد يظن أنه أقوى رباطا بالشباب فى سائر البلدان ، منه بالشيوخ فى بلده ؛ انه يظن ان الرابطة بينه وبين شيوخ بلده رابطة مكانية لا تعنى شيئا كثيرا ، وأما الرابطة بينه وبين سائر الشباب فى سائر الأقطار فرابطة زمانية تعنى الكثير** ؛ فروح العصر مرهونة بعصرها الزمنى ، لا بهذا المكان أو ذاك ؛ المكان ثابت والزمان متحرك ؛ ان النهر هو النهر ، والوادى هو الوادى ، والصحراء هى الصحراء منذ آلاف السنين ، أما النصف الثانى من القرن العشرين فشريحة من الزمن ، لم تقع قبل ذلك ، ولن تقع بعد ذلك .

فاذا قبلنا قسمة التيار الزمنى ـ الذى هو متصل فى حقيقته ـ الى مراحل منفصلة نطلق عليها اسم « **الأجيال** » ، تيسيرا للتفاهم ؛ فهل نقبل أن هذه الأجيال « **متصارعة** » دائما ؟ أصحيح أن القيم الجديدة والأفكار الجديدة والنظم الجديدة هى من خلق الشباب ، يملونها على الشيوخ ، فاذا قبلوها كان خيرا ، واذا رفضوها وقع الصراع ؟

الحق أني أكره الخبط العشوائى فى أمثال هذه الأمور ، وأتمنى أن ينبنى الحكم فيها على احصاءات من الواقع ، فاذا فرضنا أن الجيل الأول ـ فى الفترة المعينة ـ يتألف ممن هم دون الخامسة والثلاثين ، وأن الجيل الأوسط يمتد من هذه السن الى الستين ، وأن الجيل الثالث يقع فيما فوق هذه السن ، فكم هى نسبة الذين حرروا السياسة والاجتماع والاقتصاد والأدب والفن والعلم والتعليم من قيود التقاليد لتنطلق مع العصر الجديد ، أقول كم هى نسبة هؤلاء من الجيل الأول الذى هو جيل الشباب ؟ واذا وفقنا الى هذه النسبة لم تكن وحدها كافية ، اذ لابد أن نثبت معها أن أبناء الجيلين الأوسط والأعلى قد تنكروا للجديد لأنهم ان قبلوه لم يكن ثمة بين الأجيال ما يزعمونه من صراع .

وليس بين يدى احصاءات عن شيء من هذا كله ، لكننى أتصور ـ بالانطباع المبهم العام ـ **أن العشرينات من هذا القرن ، وكذلك الخمسينات ـ وأنا هنا أضرب المثل من حياتنا الفكرية ـ كانتا فترتين من الفترات التى شهدت صراع الأجيال واضحا فى كل هذه الميادين تقريبا : فى السياسة وفى الاجتماع وفى الاقتصاد وفى الأدب والفن والعلم والتعليم ؛ واذا تجاوزنا قليلا فى الحدود التى وضعناها للشباب ، جاز لنا القول بأن الدعوة الى الجديد فى هذه الميادين كلها قد جاءت من الشباب** ، وأن هذه الدعوة قد لقيت اعتراضا ـ منطوقا أو صامتا ـ من الجيل الأقدم ؛ ولكنه اعتراض أخذ يزول زوالا سريعا أو بطيئا فى حومة الصراع ، اذ كانت الدعوة الى الجديد أقوى من الحفاظ على القديم .

فليست الحياة النيابية التى يشارك فيها الفلاحون والعمال بالنصف على الأقل هى كالحياة النيابية التى كانت الكلمة فيها مقصورة على أصحاب الجاه والمال ، وليست الحياة الاجتماعية التى تنبنى أساسا على الاعتزاز بالعروبة هى كالحياة الاجتماعية التى كان الاعتزاز فيها باللكنة الفرنسية أو الانجليزية تتردد بها الألسنة المعوجة فى الصالونات ؛ وليست الحياة الاقتصادية التى تجعل أموال الشعب ملكا للشعب ، وتحرم على انسان أن يستغل انسانا ، هى كالحياة الاقتصادية التى تكون فيها السيادة لمن يملكون على من لا يملكون ؛ وليس الأدب من مسرح وقصة وقصيدة ومقالة ، الذى يتحسس طبيعة الانسان العربى كما تتجسد فى سلوكه وفى خفايا ضميره وفى آلامه وفى آماله ، هو كالأدب الذى يترك هذا الانسان ليكتفى بما يطالعه فى بطون الكتب قديمها وحديثها .. لا ، **ليست حياتنا الجديدة فى الخمسينات هى كسابقتها ، ولا كانت الحياة الفكرية فى العشرينات كسابقتها ؛ وكان التجديد**



فى كلتا الفترتين من صنع الشباب بصفة عامة ، وكانت هنالك مقاومة ، وكان هناك صراع ، سمى فى العشرينات صراع بين القديم والجديد ، وسمى فى الخمسينات صراع بين الرجعية والتقدمية ، وكان محور التقسيم فى الحالة الأولى هو الحياة الفكرية من أين نستقيها ؟ هل نستقيها من الغرب أو من تراثنا العربى ؟ وأما محور التقسيم فى الحالة الثانية فهو ــ أساسا ــ وضع الفرد بالنسبة الى المجتمع ، أيكون الفرد من أجل المجتمع أم يكون المجتمع وسيلة لسعادة الفرد ؟ وفى كلتا الحالتين تأدى الصراع بين الأجيال الى نصرة الجديد .

٣

على أن صراع الأجيال يتجلى فى أوضح صوره ، حين تشتد قبضة التقاليد على رقاب الناس ، فلا تترك لهم خيارا فى ملبس أو مأكل أو أى وضع من أوضاع الحياة ، فتضيق النفوس بهذه القيود كلها ، فينفجر الشباب ثائرا ساخطا غاضبا ، حتى يتطرف فى ثورته وسخطه وغضبه ، بحيث لا يدع شيئا الا حاول تغييره ، فلا يبقى على ملبس قديم ولا على مأكل ولا على طريقة من طرق استخدام الفراغ ، وهنا تتبدل العلاقات الاجتماعية بين الافراد تبدلا جوهريا يقلب القيم القديمة راسا على عقب .

واوضح مثل أستطيع ان اقدمه لمثل هذه الثورة الغاضبة من الشباب على جيلهم القديم ، هو ما شهدت بعضه وسمعت أو قرأت عن بعضه ، مما حدث ويحدث فى أوساط الشباب فى انجلترا ، والمثل هنا واضح ، لأن انجلترا كانت هى القوة الاستعمارية الأولى فى العالم لفترة طويلة من الزمن ، وكان هذا الاستعمار يعود على ابنائها بثروات منهوبة ، فكان تمسكها بتقاليدها عندئذ ــ برغم انه قد بلغ حدا مضحكا فى كثير من الأحيان ــ هو من قبيل الحرص على وضع نافع لها ، ولم يكن للشباب عندئذ أن يثوروا على تلك التقاليد ، اذ فيم الثورة عليها وهى تقاليد تعود عليهم بتلك البحبوحة كلها وبتلك السيادة كلها ؟ لكن التغير العميق الذى شمل العالم فيما بعد الحرب العالمية الثانية ، والذى كان من أهم أركانه تحرر الشعوب من ربقة المستعمر ، قد افقد انجلترا سلطانها وثراءها ، فلم يعد هنالك فى اعين الشباب ما يبرر ان يقيدوا انفسهم بقيود



تضر ولا تنفع ، فانطلقوا فى ثورة عارمة ، هى التى نسمع عن اطراف منها فى انبـــاء تلك الجماعات الغريبة التى تلجأ الى الغريب الشاذ فى ثيابهم وفى قص شعورهم وفى طرائق عيشهم ؛ لكنهم لم يقفوا عند هذا الحد السطحى الظاهر ، بل تجاوزوه الى ميادين الأدب والفن ، فكان لهم موســـــيقاهم ومسرحهم وقصتهم وشعرهم .

لقد مررت بانجلترا صيف عـــام ١٩٦٤ ، وكنت لم اشهدها منذ أعقاب الحرب ، أعنى اننى لم أشهدها لما يقرب من عشرين سنة قبل ذلك ، فعجبت لهذا التحول العميق يصيب أمة كهذه فى مثل هذه الفترة القصيرة ، وكان من أظهـــر مظاهر هذا التحول ، هؤلاء الشبان الذين كنت اراهم فى زيهم المميز – ولكل جماعة منهم زى خاص – فيصعب أن اميز فيه بين فتى وفتاة ؛ لقد كان سلوكهم الاجتماعى أقرب جـــدا الى سلوك الجانحين ، حتى ليتعذر عليك أن تصدق انهم فى حقيقتهم هم الشباب العادى الذى يختلف الى معاهد الدرس أو ينتظم فى مكاتب العمل ، وبهذا كادت الفوارق تنمحى بين السلوك الجانح والسلوك المألوف ، أو قل بين سلوك الاجـــرام وسلوك الحياة المشروعة ، **ومعنى ذلك بعبارة أخرى ، أن انحراف السلوك عن العرف القديم ، قد اتسع مداه ، حتى كاد أن يكون بدوره عـــرفا لا حق لأحد أن يعترض عليه .**

ليس الجديد فى هذه الجماعات الثائرة من الشباب هو تمردهم على الأوضاع المألوفة ، لأن شيئا من التمرد جزء لا يتجزأ من طبيعة الشباب، تشكمه تقاليد المجتمع فينشكم ويتجانس المواطنون فى سلوكهم الاجتماعى المميز لهم ، **لكن الجديد فى هذه الجماعات الثائرة من الشباب هو جرأتهم على مواجهة المجتمع بتمردهم ، بحيث لا تكون للمجتمع قوة الشكم ولا يكون فى وسعه أن يفرض التجانس بين أفراده** ؛ لقد كان للشباب دائما منظماتهم ، لكنها كانت منظمات تجرى فى الأغلب على صـــور معروفة مألوفة من أوجه للنشاط فى مجـــالات السياسة أو الفكر أو التعاون الاجتماعى وما الى ذلك ، أما هؤلاء الشبان الثائرون اليوم فيرفضون هذه الصور المألوفة لنشاط الشباب ، لأنهم بادىء ذى بدء يرفضون « **النظام** » فى حـــد ذاته ، لأنه يقتضى الولاء ، وهم يحاربون ان يكون ثمة ولاء منهم لأحد أو لفكرة أو لنظام او لشىء كائنا ما كان ؛ ولك أن تعجب من جماعات « **تنظم** » نفســـها لتحارب « **النظام** » .

ويعلل علماء الاجتماع عندهم هـــذه الظاهرة الاجتماعية بعوامل عميقة المدى فى صلب المجتمع الانجليزى ذاته ، أو قل انها عوامل تعتمل فى أصلاب المجتمعات الأوروبية الغربية والأمريكية بصفة عامة ؛ واهم تلك العوامل **فكاك الشبان من رقابة المجتمع** الصـــــغير الذى كان فيما مضى لا يجاوز قرية أو حيا من أحيـــاء مدينة ، لأن النشـــــأة والدراسة والعمل والزواج والسكن كانت – فى معظم الأحيان – تتم كلها فى مثل هذه الدائرة الضيقة ، وبذلك كان كل فرد يعرف جميع الأفراد فى القرية أو الحى ، ومن هنا كانت تنشأ معايير اجتماعية وأخلاقية تضغط بقوة عـــلى الأفراد فلا يملكون الا أن ينصاعوا لها ولو بعـــد حين ؛ لم تكن وسائل المواصـــلات بهذه الكثرة ولا بهذه السرعة ، وبالتالى لم يكن العامل يسكن على مسافة من مكان عمله تمتـــد الى عشرات الأميال أو مئاتها كما هى الحال اليوم ؛ وقد أدى ذلك الى أن يحيا الفرد الواحد معظم وقته بين « **غـــرباء** » لا يجاورونه ولا يساكنونه ، ومن ثم لا تكون لهم عليه رقابة تحدد سلوكه ؛ فهل ينتج عن هذا التباعد شىء سوى أن تتنوع صـــــور السلوك بتنوع الأمزجة ، بحيث لا يستطيع احد ان يقول أيها هو الصواب وأيها هو الخطأ لا ، بل ان هذا التنوع سرعان ما انتهى الى نتيجته الطبيعية ، وهى أنه بدلا من أن يستهدف المواطن أن يتجانس مع سائر مواطنيه ، كما كانت الحال من قبل ، اصـــبح يستهدف التميز الشخصى الذى يباين بينه وبين سائر الأفراد ، فلا يشبههم فى ملبس ولا فى طريقة التمتع بالفراغ ولا فى مزاج ثقافى بصفة عامة ؛ وتسربت هذه العوامل كلها فى نفوس الشـــــباب ، ثم تجمعت وتبلورت حتى اصبحت عداء صريحا منهم للمجتمع القديم .

وازدادت الهوة اتساعا بين الجيلين بزيادة التغلغل الذى تغلغلت به التقنيات (التكنولوجيا) الحديثة فى الصناعة وفى شعاب الحياة نفسها ؛ **لأنه اذا كان على الجيل الأصغر – فيما مضى – أن يخشى سطوة الجيل الأكبر ، فما ذلك الا لأن هذا**

الجيل الأكبر كانت فى رأسه المعرفة وفى يده المهارة ، فلا مندوحة للجيل الأصغر من التبعية الصريحة حتى يكسب لنفسه المعرفة ويكتسب المهارة ، لكنه اذا ما تم له هذا الكسب والاكتساب ، كان قد انتقل به الزمن من جماعة الشباب الى جماعة الكهول ، وهكذا دواليك ؛ **أما وقد أصبح الأمر موكولا لتقنيات تعمل بالأزرار تضغطها اصبع من شاب أو اصبع من كهل على حد سواء ، فقد زال المبرر الذى يحتم على الجيل الأصغر أن يصغى بالتوقير والاذعان الى أبناء الجيل الأكبر .**

فسرى فى الشباب ما يشبه التمرد ، وهو فى الحقيقة رغبة فى استقلالهم وتقرير اشخاصهم على الأوجه التى يرونها ، وليس لأحد ان يعترض ما داموا يؤدون أعمالهم بطريقة منتجة ؛ بل ربما حدث — وكثيرا ما يحدث — أن يكون الشبان الصق عهدا بالتقنيات الحديثة ، وأمهر من سابقيهم على استخدامها ، ومن هنا ينقلب الوضع القديم ، ويكون الأولى بالاحترام والتوقير هو الشاب من الشيخ ، لا الشيخ من الشاب كما كان الأمر .

واذا كان الشباب قد انتقل الى مواقع القيادة فى العمل وفى الأدب وفى الفن ، فهل نستكثر عليهم ان يتوقعوا من القائمين على مجال التسلية وعلى أدواتها من اذاعة مسموعة أو مرئية ، ومن صحافة ، وسينما ومسرح ، وأندية ، وغناء ، ووسائل اللهو وتزجية الفراغ ، أقول هل نستكثر على الشباب أن يتوقعوا من القائمين على هذه الوسائل كلها أن يقدموا لهم ما يتفق وميولهم الجديدة وهكذا كان ، فأصبح الشيوخ هم الذين يلتمسون وسائل المتعة التى تتناسب وأعمارهم وثقافاتهم فلا يجدونها الا قليلا ، لأن تلك الوسائل قد شغلت نفسها بما يرضى الشباب .

٤

وأنظر بعد ذلك الى شبابنا نحن ، بالقياس الى جماعات الشباب التى رأيتها فى انجلترا سنة ١٩٦٤ ، والتى مازلت اسمع عنها واقرا ، فأخذ شبابنا باعثا على الأمل من جهات عديدة ، مثيرا لعدم الرضى فى نفسى من جهات قليلة — أم يا ترى يرتد عدم الرضى عندى الى غيرة جيل هابط من نشاط جيل صاعد ؟ لست أدرى .

وأما أنه باعث على الأمل ، فذلك لأنهم — برغم التغيرات الحضارية التى ازالت عن الكبار مبررات احترامهم والاذعان لهم — لم يسخطوا السخط الذى يؤدى بهم الى ضروب الانحراف التى ألمت بشباب المجتمعات الغربية ؛ نعم انهم يشبهونهم فى طرائق ملء فراغم بما يثير العاطفة ويحرك الشهوة ، ويشبهونهم فى البحث عن أسهل الطرق وصولا الى القمة ، بعض النظر عن قيمة تلك الطرق فى تكوين شخصياتهم وفى تقوية اقدارهم الذاتية وفى ملء صدورهم بما يشبع

وفاة الفن بكرية



أندريه مارلو

طبائعهم الانسانية الفطرية ؛ أعنى أن شبابنا يشبه شبابهم فى انه قد جعل النجاح والمتعة مدارين تدور عليهما الحياة ، فلا ضير عند هؤلاء واولئك فى أن تفرغ الرءوس من المعرفة وفى ان تخلو الصدور من القيم المثلى ، وفى أن يحس الانسان فى دخيلة نفسه أنه انما ينطوى على خلاء وخواء ، ما دام هذا الانسان الخاوى من داخل ، قد ظفر بمكان مرموق من مجتمعه ، يأمر فيه وينهى ، ويحرك ويوجه ويدير .

لكن شبابنا لا يشبه شبابهم فى الشعور الزائف بأن المجتمع قد احبطهم فوجب عليهم أن يناصبوه العداء ؛ ليس فى حياتنا هذا الانفصام الغريب الذى يشطر المجتمع شطرين يتقاتلان : شباب وشيوخ ، أو جيل جديد وجيل قديم ؛ فمهما يكن بين الجيلين عندنا من أوجه التباين ، فما يزال الشعور عميقا بأننا فى مجتمع واحد يستهدف هدفا واحدا ؛ **وشبابنا لا يشبه شبابهم فى اصطناعه لحياة التشرد عن مبدأ وعقيدة ،** وفى التنكر لروابط الانتماء الى الأسرة ، وفى أن يحلوا محلها روابط جديدة بانتماء جديد ، تجعل الشاب فردا فى مجموعة شباب يسخطون بطريقة واحدة ويتشردون بطريقة واحدة ، لا فردا فى أسرة تراقب السلوك وتضبطه ؛ **وشبابنا لا يشبه شبابهم** فى **هذا اليأس المرير الذى يدفعهم الى الانحراف الجنسى والى أخذ المخدرات** بهذه الدرجة البشعة التى نسمع عنها ونقرا ؛ واختصارا ، فان الأمل فى مستقبل أسعد ما زال يحرك شبابنا على الطريق ، على حين يتحرك شبابهم على غير طريق لأن المستقبل لم يعد يحمل لهم أملا يرتجى ، أو هكذا يظنون .

فلو أضاف شبابنا الى جذوة الأمل التى أغنتهم عن الانحراف ، جدية فى الوسائل المحققة لذلك الأمل ؛ لو أضاف شبابنا الى انفعالهم فكرا يسدده ، والى عاطفتهم علما تستقيم به وتهتدى؛ لو أضاف شبابنا الى سلامة الطوية سلامة فعل، والى وثبات الطموح رسوخا فى العمل ، لو أضاف شبابنا الى رغبتهم فى النجاح العملى وسائل الكد والكدح لا وسائل الوساطات التى تطير بهم على أجنحتها الى ارتفاع لا يستند الى عمد وركائز ، لو أضاف شبابنا هذا كله لما وجد فيه جيل الكهول وجيل الشيوخ شيئا يعاب .

ليس صراع الأجيال عندنا كالصراع الذى شهدناه فى المجتمعات الغربية ، لأن الأجيال عندنا ـ صغيرها وأوسطها وكبيرها ـ قد وجدت فى العدو الخارجى المشترك ما يجمعها على هدف واحد ، فلا يبقى للخلافات الداخلية بينها الا حيز ضئيل سرعان ما ينتهى فيه الخلاف الى اتفاق أو ما يشبه الاتفاق ، فنحن اليوم على تفاوت أجيالنا ، نوشك أن نتفق على معيار واحد لحياتنا الجديدة .

زكى نجيب محمود

هذه هى الكلمة التى قالها أندريه مالرو منذ ثمان سنوات عند تدشينه المعرض الأول لباريس ، والذى يقام كل عامين ، والتى بدت فى ذلك الحين وكأنها نبوءة . لقد أصبحت هذه الكلمة فى هذه الأيام بيانا لحالة واقعية ، انه جو جديد ولدته اقامة هذا المهرجان المخصص لأصحاب المواهب الشابة ، وهم يعرضون محاولاتهم قبل الحصول على التكريس الرسمى .

لذلك لم يكن من المدهش أن جميع المعروضات لم تعرف البقاء ، وعلى الوجه الآخر كان ظهور الغموض فى فن العصر الحالى ظاهرة تدعو الى التأمل والاهتمام . وعلى كل حال فقد لوحظ التطور الواضح فى معرض باريس لهذا العام ، كما كان يبدو اعداده فى الرسم والنحت بشكل شيطانى منذ سنوات ، قد ترك مكانه الآن لانجاز أعمال رائعة وواعية فى نفس الوقت ، أصبح الفنان يتخلى عن استخدام الفن كصنعة ليعكف على انتاج فنون أكثر فنية وانسانية .

ومع ذلك فان التأليف والجمع والحركة ، كل ذلك لم يفقد حقه أو على الأقل لم يترك مكانه لفن التعليق أو الزينة ، فلا يزال كبار الفنانين يمدون الابداع الفنى بمصادر جديدة ورؤى أبعد مدى . يلاحظ ذلك بالنسبة للقسم الفرنسى وكذلك بالنسبة للقسم الأمريكى ، ولدى الدنماركيين والهولنديين . أما فى ألمانيا فيسود الجمع بين الأشكال البراقة والتصميمات الهندسية البعيدة عن الفن التجريدى ، وكذلك يسود الانتقال فى عمل واحد من الفضاء الوهمى الى الفضاء الواقعى.

أما أمريكا اللاتينية فقد شوهد فنها موزعا بين الانطباعية التقليدية وبين التجريدية ، أما ايطاليا فتساهم خاصة فى قسم النحت ، كما هو حال تشيكوسلوفاكيا ، بينما تثير كل من رومانيا ويوجوسلافيا الانفعال الطبيعى المباشر وهو عكس الأسلوب الواقعى عند فنانى الاتحاد السوفيتى .

أما الانطباع العام الذى يخرج به الزائر لمعرض باريس ، فهو أن ثمة عدوى تمتد الى جميع أجزاء العالم ، لقد فتح باب جديد ، وتكسرت حدود الفن ، ولم يعد الفنانون ينظرون الى الوراء .

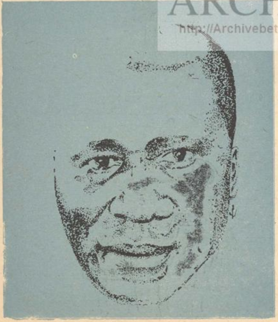
سيكوتوري.. ثائر من إفريقيا

علاقة المثقفين بالسياسة مشكلة ذات طابع فلسفى . لأن الأساس فيها هو العلاقة بين الماهية والوجود ، بين النظرية والتطبيق ، بين الفكرة والفعل (ولا أقول بين الفكرة والعمل ، نظرا لما تحمله هذه الكلمة الأخيرة من مفهوم برجماتى صرف يصبح فيه العمل مجرد امتداد للفكرة على عكس الفعل الذى ينبغى أن يكون فى المحل الأول موحيا بالفكرة ومصدرا لها) . وبالرغم من العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والسياسة فى هذه المشكلة وغيرها فاننا نؤثر هنا أن نسقط من حسابنا الجوانب الفلسفية للمشكلة لنقتصر فقط على توضيح العلاقة المباشرة بين الثقافة والسياسة .

والحق أن الغرب الراسمالى قد مضت عليه قرون عدة ظل ينعم خلالها بالهدوء وظل يبنى نفسه دون أن يصادف فى واقعه عقبات حقيقية تجعله يتجه الى تغيير هذا الواقع عن طريق الفعل ، والفعل الجماعى بصفة خاصة . وكان من الطبيعى أن تساعد هذه المجتمعات على نمو الشعور بالفردية ، وعلى أن يتجه الناس فيها الى عبادة العقل وتقديسه ، والى شيوع ضرب من الثقافة يتلاءم مع تصور السياسة فى هذه المجتمعات . والسياسة فى هذه المجتمعات تتميز بخصائص

الثورة أيا كانت صورتها ، وسواء اتخذت الوسائل السلمية أم كان العنف طريقها ، فانها تعنى التغيير الكيفى للموقف ، وانتقال الشعب من حال الى حال .

دكتور يحيى هويدى



معينة نذكر منها : **أنها سياسة لا تريد أن تصل فى تحليلاتها الى الجذور ، وأن الهدف من ورائها هو المحافظة على الأوضاع القائمة فى المجتمع** ، وأن القائمين على أمرها يمثلون طبقة خاصة من طبقات المجتمع يعملون بكافة الوسائل على تحقيق هذا الهدف . وكان لابد أن يكون الطابع العام للثقافة فى هذه البلاد متمشيا مع السياسة فى تلك الخصائص . فالثقافة المثلى فى هذه المجتمعات ثقافة مجردة تتفق مع السياسة التى لا تريد أن تنفذ فى تحليلاتها الى القاع . وهى ثقافة تأملية وصفية تقنع بوصف العلاقات الاجتماعية وتسجيلها ولا تتجاوز الوصف الى التغيير ، لتخدم بهذا سياسة المحافظة على الأوضاع القائمة ، أو سياسة عدم الرغبة فى التحول الاجتماعى . وهى من ناحية ثالثة ثقافة انسانية عامة يمارسها طبقة خاصة من العقلانيين ، يؤمنون بالانسان المجرد وبالقيم الانسانية العامة ، دون أن يحاولوا ربط هذه القيم الانسانية العامة بالقيم الخاصة بالمجتمع الذى يعيشون فيه ، وكأن هناك حاجزا قائما بين هذه وتلك .

لكن البلاد النامية والقارة الافريقية على رأسها ، بواقعها المضطرب القلق ، تصورت العلاقة بين السياسة والثقافة على نحو آخر . **فالسياسة**

فى هذه البلاد المتحررة مجابهة صريحة مع الواقع ، ومشاحنة وصراع مع الظروف القاسية التى تمر بها مجتمعاتها . السياسة فى هذه البلاد تسعى أول ما تسعى اليه **تقليب واقعهـا وتحريكه بهدف تحويله وتغييره** والكشف عن كنوزه الدفينة التى طالما حجبها الاستعمار . وأداتها الرئيسية فى هذا هى الفعل ، والفعل الجماعى بصفة خاصة . ولهذا فان الطابع العام للثقافة فيها هو **الثقافة الملتزمة بالواقع ،** أو الثقافة التى تحطم الفواصل بين الفعل والفكر ، بين الماهية والوجود متخذة نقطة بدئها دائما من الفعل والوجود لتصل بعد ذلك لا الى هذه الماهية المجتثة من الواقع ، ولا الى هذه الثقافة المجردة التى تصطبغ بروح انسانية عامة هروبا من مواجهة صريحة مع





الواقع ، بل الى **ماهية ملتحمة مع الوجود ،** والى ثقافة عميقة تذوب فيها الفوارق بين الخاص والعام ، بين القومى والانسانى العالمى . ومن الطبيعى أن لا تكون الثقافة بهذا المفهوم وقفا على طبقة خاصة تصب ثقافتها فى دائرة الانسانية دون أن تمر بالمجتمع بل ستكون على النقيض من ذلك ثقافة جماهيرية اجتماعية انسانية .

ثائر من افريقيا

والرئيس **أحمد سيكوتورى** رئيس جمهورية غينيا مثال طيب للثائر الافريقى الذى فهم السياسة والثقافة على هذا النحو . فقد ولد عام ١٩٢٢ فى بلدة « فاراناه » بجمهورية غينيا ، وتلقى دروسه الأولى فى مدرسة من المدارس القرآنية التى تقدم لتلاميذها مبادىء القراءة والكتابة العربية وبعض السور القرآنية ، ثم فى المدرسة الابتدائية الفرنسية ، ثم فى المدرسة المهنية ، ثم قام بمتابعة دروس المدرسة الثانوية عن طريق المراسلة . وتقدم الى مسابقة للحصول على احدى وظائف البريد فحصل عليها . واشتغل بالنشاط النقابى فى بلاده فكان هذا هو مدخله الى السياسة . فانتخب عام ١٩٤٥ سكرتيرا عاما لنقابة وموظفى وعمال هيئة المواصلات السلكية واللاسلكية ، وفى عام ١٩٤٨ سكرتيرا للتنظيم القطرى لاتحاد نقابات العمال الشيوعى . وفى عام ١٩٥٢ أصبح السكرتير العام للحزب الجمهورى الغينى وعضو لجنة الحزب الديموقراطى الافريقى . وفى عام ١٩٥٥ أصبح عمدة كوناكرى عاصمة البلاد . وفى عام ١٩٥٦ انتخب نائبا عن غينيا فى الجمعية الوطنية الفرنسية . وفى عام ١٩٥٧ أصبح نائب رئيس وزراء غينيا . وفى عام ١٩٥٨ ، بعد الاستفتاء الشهير الذى تم فى ٢٨ سبتمبر واعلن شعب غينيا بمقتضاه موافقته على الاستقلال وبالتالى على الانسلاخ من عضوية اتحاد غرب افريقيا الفرنسى اصبح سيكوتورى رئيسا لوزراء غينيا فرئيسا لجمهوريتها حتى الآن .

لكن الاستقلال بالنسبة الى سيكوتورى لم يكن غاية فى ذاتها بل كان خطوة ضرورية لتحقيق أهدافه الأخرى . وبعبارة أخرى كان الاستقلال بالنسبة اليه علة ضرورية ، ولم يكن علة كافية لتحقيق التغيير الاقتصادى والاجتماعى الذى ينشده لبلاده . وذلك لانه يؤمن بان الارادة الشعبية التى تحقق الاستقلال وتطرد المستعمر لابد أن تكون مصاحبة لارادة أخرى هى ارادة الشعب فى تغيير الأوضاع القائمة . **وهـذه هى الثورة الحقيقية .** يقول سيكوتورى : « **الثورة**

أيا كانت صورتها ، وسواء اتخذت الوسائل السلمية أم كان العنف طريقها فانها **تعنى التغيير الكيفى للموقف** ، وانتقال الشعب من حال الى حال . ان تظاهرا أو مسيرة يقوم بها العمال فى بلد مستعمر يؤدى الى رفع أجورهم يمثل بالنسبة الى حياة هؤلاء العمال تطورا او انتقالا ولكنه لا يمثل ثورة . وذلك لأن الموقف الاقتصادى العام لم يتأثر بهذه المسيرة ولا بالنتائج التى حققتها . أما الثورة فشيء آخر » . **(سيكوتورى : غينيا والتحرر الافريقى)** . لقد حصلت غينيا على استقلالها وباشرت ثورتها . لكن هذه الثورة — كما يقول سيكوتورى منذرا — من الممكن أن تنقلب على عقبيها فى اية لحظة ، من الممكن أن تنقلب الى ثورة رجعية ، اذا لم يتضح مضمونها التقدمى أمام الشعب ، واذا لم يلمس الشعب بنفسه التغيير الذى حققته .

ثورة ثقافية وثقافة ثورية

هذا التغيير الثورى لا يمكن تحقيقه الا بتغيير جذرى فى الاسس التى تقوم عليها الثقافة الافريقية . هنا ويقدم لنا سيكوتورى أفكارا هامة . فيقرر أولا **أن الثقافة لا تمثل « جوهرا » قائما بذاته ، وحقيقتها ليست بمعزل عن الظروف المتشابكة التى تحيط بالشعب** . لقد كان الاستعمار الفرنسى مثلا يلقن أطفال غينيا فى المدارس ، على أرض فرنسا أو على أرض غينيا نفسها ، أن أجدادهم من جنس « **الجولوا** » ذوو عيون زرقاء وشعر أصفر وبشرة بيضاء . وكان الأطفال الغينيون يصابون بعقد كثيرة عندما يقارنون لون بشرتهم وشعورهم بما كان عليه لون بشرة أجدادهم وشعورهم . بل ان الأطفال الفرنسيين انفسهم كانوا يعجبون كيف اختلفت لون بشرة اخوانهم وزملائهم الغينيين عن لون بشرتهم مع أن لهم أرومة مشتركة واصل واحد . ويلاحظ ثانيا انه لم يكن من قبيل المصادفة أن ينشر عالم الاجتماع الفرنسى **« ليفى بريل »** آراءه عن العقلية البدائية باعتبارها عقلية لا منطقية او غير خاضعة للأساليب المنطقية فى الوقت الذى انتشر فيه الاستعمار الفرنسى وخرجت فرنسا لتتقاسم الغنائم مع الدول الكبرى . ويلاحظ ثالثا أن الكتب المدرسية تقدم للطلبة الغينيين **لامارتين وموليير** وتقدم لهم تاريخ **جان دارك ونابليون** بينما تخلو تماما من سير الأبطال الأفارقة والأبطال العرب . كأن افريقيا قد خلت من المثقفين والأبطال .

والعلاج لكل هذه العيوب هو تنقية غينيا والقارة الافريقية كلها من آثار الاستعمار . **فقد رحل الاستعمار حقا عن غينيا وحصلت البلاد على استقلالها . لكنها ما زالت تعانى من الثقافة الاستعمارية** . وما زال المثقفون يعيشون فى الجو العقلى والسيكلوجى للثقافة الاستعمارية . **ما زالوا يعانون من مركب نقص شديد تجاه الثقافة العقلانية التى كان يقدمها اليهم المستعمر** . ما زالوا يعتقدون بعدم وجود الشخصية الافريقية ، وبالتالى ، بعدم جدوى البحث عن ثقافة ذات طابع افريقى .

وهذا هو الخطأ الأكبر . فالثقافة — كما يقول سيكوتورى — بنت البيئة ، بهذا المعنى : « ان ثقافة شعب من الشعوب تتحدد معالمها اذا وقفنا على الظروف المادية والأخلاقية التى يعيشها هذا الشعب . وذلك لأن الانسان والبيئة يكونان كلا واحدا » . ثم يتساءل سيكوتورى : « ما هى





القيمة الحقيقية لثقافة من الثقافات ؟ لا تقاس قيمة الثقافة الا بمقدار تأثيرها فى تطوير السلوك العام لأفراد المجتمع . وذلك لأن الثقافة ليست شيئا آخر الا الأسلوب الذى يتخذه مجتمع ما فى توجيه واستغلال منابع الوعى الجماعى » .

فالثقافة فى المجتمع الاشتراكى مثلا تصبح ولا قيمة لها الا اذا استطاعت عن طريق القائمين على نشرها من أساتذة وأدباء وروائيين واعلاميين أن تؤثر فى سلوك الأفـــراد بحيث يتجهون الى الغيرية والتعاون بدلا من الأنانية وحب الذات . ومن ناحية أخرى فانها تصبح ولا قيمة لها الا اذا نجحت فى الكشف عن المنـــابع الحقيقية للوعى الجماهيرى ، والا اذا ربطت هــذا الوعى بتراثه الأدبى والفنى والشعبى .

لكن هذه الدعــوة الى الشخصية الافريقية والى أن تكون الثقافة فى خدمة الشعب الغينى ينبغى أن لا تفسر على أنها دعـــوة الى التقوقع وقفل الباب . فالتقوقع ضد طبيعة العصر الذى نعيش فيه . انه لم يكن مستساغا الا فى العصر الوسيط حين كان الاقطـــاع مسيطرا ، وكان الاتصال بين الشعوب ضد مصلحة هذا الاقطاع . أما فى القرن العشرين فقد اتصلت الشـــعوب وأصبح من المستحيل العودة الى الوراء . يقول سيكوتورى : « ان أبواب المستقبل لن تفتح أمام طائفة ممتازة من البشر ، أو أمام شعب مختار ، بل ستفتح أمام هذه الدفعات المتلاحقة المشتركة التى تقوم بها الشعوب والأجناس فى أخوة صادقة لخدمة الكائن البشرى » (سيكوتورى : التجربة الغينية والوحـــدة الافريقيـــة) . ويضيف :

« سيكون المستقبل حاصـــل جمع الثقـــافات والحضارات كلها .. وكل اتجـــاه نحو العزلة أو نحو التقوقع الثقـــافى ، أيا كان الدافع من ورائه ، سواءا كان رغبة فى التعالى أم كان بدافع الأنانية ، فانه مقضى عليه بالفشل ، ولابد أن يؤدى بالمجتمـــع الى هاوية سحيقة » (سيكوتورى : غينيا والتحرر الافريقى) . وفى هذا المقام يفرق سيكوتورى بين الثقـــافة والعلم ، على أســـاس **ان الثقافة بنت المجتمع والبيئة فى حين ان العلم لا وطن ولا قومية له** . العلم هو حصيلة المعارف الانسانية . وهو يتخطى حدود البيئة والجنس واللون . « ليس هناك كيمياء روســـية وكيمياء يابانية . هناك علم للكيمياء فقط » .

بيد ان مشاركة الرجل الأســـود فى الثقافة العالمية ينبغى ، فى رأى سيكوتورى ، بالرغم من هــذا كله ، أن تتخذ نقطة بدئها من الشخصية الافريقية . والا فان الأمر سينتهى بالرجل الأسود الى أن يفقد نفسه . هنا ويضرب سيكوتورى مثلا **بفرقة الباليه الغينى وهى فرقة « كيتافوديبا »** التى زارت القاهرة وقوبلت بحماس شـــديد فى جميع أنحاء العـــالم ، مع أن أعضاءها لم يتلقوا تعليمهم وفنهم فى ڤينـــــا ولا باريس . وكل النجاح الذى حققته هذه الفرقة يرجع الى أنها قدمت فنا صادقا استطاع أن ينقل الى العالم كله الأغانى الشعبية التى سمعها أعضاء الفرقة فى القرية الافريقية الأصيلة ، وســـط الأدغال والغابات ، واستطاع أيضا أن ينقل اليه الرقص الافريقى الذى يقول عنه سيكوتورى انه « جزء لا يتجزأ من الحياة الاجتماعية والثقـــافية فى





افريقيا » . ونجاح هذه الفرقة يرجع كذلك الى انها حققت **الخاصية الرئيسية للقارة الافريقية وهى « المشاركة Communaucratie »** . فهذه الفرقة ليس لها نجوم ، وليس لها قائد ، اعضاؤها جميعهم نجوم وقادة . وكل مجتمع من المجتمعات الافريقية يقوم على هذه المشاركة والتعاون الجماعى اللذين يخلعان على القارة كلها روحا انسانية تفتقدها قارات اخرى .

فلسفة للفعل والتطبيق

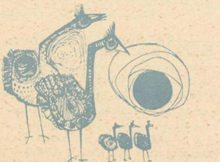
وينتهز سيكوتورى الفرصة فيقول ان المستعمر طالما ردد الحجة التى تقول ان الأفارقة لم ينضجوا بعد ليمارسوا الديموقراطية بأنفسهم . مع أن الأمر على العكس من هذا تماما . **فان الظروف الاجتماعية والثقافية التى تعيش فيها القارة ظروف مثالية لتصور اقامة الديموقراطية الكاملة الحقيقية ، أى الديموقراطية النابعة من ارادة الشعب لا النابعة من طبقة اجتماعية معينة** (الديموقراطية البرجوازية او ديموقراطية البروليتاريا) ، أو من طبقة دينية ، أو من نظام سياسى معين (ديموقراطية برلمانية او ديموقراطية رئاسية) .

ولقد فعل الاستعمار كل ما فى طاقته ليعرقل هذه الممارسة الطبيعية للديموقراطية ، فعمد الى استغلال الروح القبلية والتعصب للجنس (مثل جنس السوسو وجنس الفولا وجنس المالينكه) والتعصب للطريقة الدينية (فيما بين أنصار الطريقة التيجانية وانصار الطريقة القادرية) . ووضع بذور الشقاق بين ابناء الأمة . فعين فى كل منطقة من المناطق رئيسا اداريا ورئيسا دينيا وزعيما للقبيلة . وكان لابد من القضاء على هذا كله . وقد قضى سيكوتورى ، اثناء صيف عام ١٩٥٧ ، عندما كان نائبا لرئيس الوزراء الفرنسي ، على صنوف التفرقة العنصرية والدينية والقبلية فى البلاد ، وذلك باصداره القانون الشهير الذى ألغى فيه بجرة قلم جميع الرياسات التى مزقت الأمة شر ممزق . وأصبح الطريق بهذا ممهدا لتحقيق وحدة الأمة واستقلالها . الأمر الذى تم بعد عام واحد فى ٢٨ من سبتمبر ١٩٥٨ .

وهكذا نرى ان **الثقافة عند سيكوتورى وثيقة الصلة بالسياسة** . فهى تقوم على التخلص من جميع آثار الاستعمار السياسى والثقافى ، وابراز الشخصية الافريقية ، مع الحرص على ايجاد علاقات عالمية . وبالاضافة الى هذا ، فانها وثيقة الصلة بالديموقراطية الحقة التى تؤدى ممارستها على الوجه الأكمل الى الغاء كل الفروق الدينية والجنسية بين ابناء الأمة .

لكن هل الأمر بحاجة بعد هذا الى ان نضع هذا التصور للثقافة الثورية ــ وهو تصور جمع بين البساطة والعمق ــ تحت مذهب معين من المذاهب الفكرية او الفلسفية ؟ يرفض سيكوتورى هذا ويقول : « لا حاجة للمجتمع بالمبادىء النظرية او الفلسفية أو بالمذهب المتزمت الذى يفرض على الشعب فرضا ، بل ، هو على العكس من ذلك ، بحاجة الى مذهب وفلسفة ومبادىء للفعل وللتطبيق . ومن واجبنا أن نضعها فى خدمة الشعب ، بالنظر الى واقعه . وبدلا من أن نجعل المجتمع يتمشى مع المذهب





علينا أن نجعل المذهب يتمشى مع حاجات المجتمع . ولهذا فان الماركسية التى طالما أفادت الشعوب الافريقية ونجحت فى تعبئة الطبقة العاملة فيها بصفة خاصة وقادتها من نصر الى نصر فان بها من الخصائص الذاتية ما جعلها غير متمشية مع واقع القارة الافريقية » .

ولهذا فان بوسعنا أن نقول ان سيكوتورى بدلا من أن « **يمركس** » غينيا والقارة الافريقية فانه أراد على العكس من ذلك ان « **يؤفرق** » الماركسية .

يقول سيكوتورى : « قدمت الماركسية مجموعة من المبادىء المفيدة فى التنظيم والديموقراطية والرقابة الشعبية .. وكل ما يمكن أن يكون واقعيا ويمس الحياة العضوية لجميع الحركات الشعبية . وهذا كله صالح صلاحية تامة لأن يطبق فى الظروف الحاضرة للقارة الافريقية . لكننا كنا سنفشل لو أننا حصرنا أنفسنا فى فلسفة مقفلة . انني أقولها بصراحة : « **لسنا بحاجة الى فلسفة . لأن لدينا حاجات واقعية ملحة** » .

فكرة التربية السياسية

هذه هى الأسس العامة التى يراها سيكوتورى ضرورية فى تصور الثقافة الثورية وعلاقتها بالسياسة ، وفى تصور الدور الذى يقوم به المثقف الثورى فى المجتمع .

لكن الى جانب الثقافة فى مفهومها العام فان ثمة جزءا هاما من الثقافة يطلق عليه سيكوتورى اسم « **التربية السياسية** » . وأهمية هذا الجزء من الثقافة فى ضمان استمرار الثورة واستمرار فاعليتها . ذلك **أن الوعى الثورى لا يمكن أن يترك للتلقائية** ، بل هو فى حاجة الى مران متصل الحلقات عن طريق التربية السياسية .

ومن الضرورى أن **يعهد بالتربية السياسية الى جهاز معين . وهذا الجهاز هو الحزب** التقدمى الديموقراطى . لكن ما هى القيمة الحقيقية للحزب فى البلاد النامية ؟ ليست القيمة الحقيقية للحزب — فى رأى سيكوتورى — قائمة فى خصائص فردية معينة قد تتجمع فى شخص زعيم واحد أو فى شخص بعض القادة . وليست قيمته فى الثقافة النظرية التى من الممكن أن يكون قد حصلها بعض أعضائه . **بل قيمته فى هذه الروابط الديناميكية التى تنشأ بين القيادة السياسية والقواعد الشعبية ، وفى هذه الروابط الأخوية التى تنشأ بين أفراد هذه القواعد وتوحد نضالهم المشترك** . ولضمان تحقيق هذا الهدف لابد ان يكون هناك تنظيم سياسى ينخرط فيه الشعب . ولابد ان يكون ثمة حزب يقود هذا التنظيم . ولابد أن ينشأ فى داخل الحزب مكتب سياسى قوى يمثل العصب المحرك للحزب ، ويأخذ المبادرة دائما فى كل شئون الدولة » .

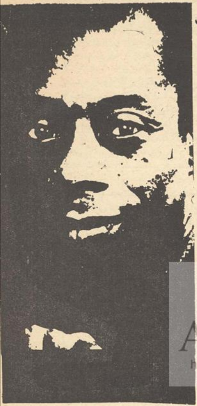
ويشرح سيكوتورى معنى هذه المبادرة فيقول : عندما نذهب الى أن المبادرة تكون للحزب فاننا نقصد بهذا **مبادرة الفكر السياسى لا مبادرة أشخاص بعينهم** . على ان المبادرة هنا ينبغى كذلك أن تؤخذ فى معناها الديموقراطى الأصيل ، باعتبارها مبادرة الشعب نفسه ، بلا تفويض لهيئة أو حاكم ، وباعتبارها كذلك مبادرة لجميع فئات الشعب غير الخاضعة لنظام هرمى معين » .

لكن أليس فى وجود الحزب وفى وجود المكتب السياسى ما يعرقل ممارسة الديموقراطية على هذا النحو ؟

الحق أن الحزب الديموقراطى الغينى اتهم بالدكتاتورية . لكن سيكوتورى يدافع عن هذه الدكتاتورية فيقول انها دكتاتورية الشعب الحاكم بجميع قواه العاملة . وللحزب أن يمارس هذه الدكتاتورية ضد أعداء الشعب . بل وله ان يفخر بهذا . لكن المهم أن لا تمضى هذه الدكتاتورية بدون رقابة الشعب . وتلعب التربية السياسية فى هذا السبيل دورا هاما . حقا ان النتائج التى ستحصل عليها لا يمكن الا أن تكون بطيئة محدودة فى البلاد النامية . لكن على القائمين بالتربية السياسية أن يتابعوا جهودهم . عليهم أن يعلموا الشعب حرية النقد فى شجاعة . عليهم أن يلقنوه التصدى ضد كل من تسول له نفسه التسلط أو التحكم فى مقدرات الأمة . وعلى الشعب من خلال أوعية التنظيم السياسى ، ومن خلال اللجان المختلفة للحزب ابتداء من لجنة القرية أو الحى حتى الجمعية الوطنية أن يحمى نفسه من جلاديه ومصاصى أرزاقه والمنتفعين . واذا تهاون الشعب فى هذا الحق المقدس فلا يلومن بعد هذا الا نفسه .

يحيى هويدى

مأساة الزنوج في أمريكا ؟
معذرة .. إنها مأساة البيض في أمريكا !
هناك نوع من الثلج يشوي جلدك
حين تلمسه ، إنه ثلج .. لكنه يحرق !



جيمز بولدوين
الزنجي الأمريكي فنانا ثائرا

عاش جيمز بولدوين **أحزان الزنجي الأمريكي** في الولايات المتحدة فصنع بهذه الاحزان ما يصنعه اى فنان أصيل : لقد ترجمها الى فن ، الى بضع روايات ، وعدد من المقالات ، ومسرحية . وهو لم يقف من هـــذه الأحزان موقف المتفــرج ، أو المؤرخ ، أو المستسلم في قـــدرية مستكينة ، وانما ثار ثورتين ، ثورة في الحيـــاة ، وثورة في صفحات كتبه .

ثورة في الحياة

اما **ثورة الحياة فتتبدى** في سيرته ، فهي سيرة متمرد تعذبه الحيـــاة من حوله وتعذبه خواطره ، فلا يقر له قرار ، ولا يرضى ، ينشأ ابنا لواعظ ، والواعظ يريد لابنه أن يخدم الكنيسة ايضا .

ويدخل الابن الكنيسة ، وتمضى أعوام وهو يعظ الناس ، يعظ السود . ثم يتمرد . يتمرد وهو يرى بعض رجال الدين يحيون حياة بشعة أبعد ما تكون عن التعاليم التى يرددونها من فوق المنبر . ويتمرد وهو يرى أنه يهيب بالناس الا يكرهوا ، أن يحبوا ، أن يتسامحوا ، بينما يعيشون فى ظل الفقر ، والظلم ، وعذاب الرجل الأبيض . ويبلغ به اليأس مبلغه — **وهو الشاب الصغير** — حين يتأمل محنة الأسود وطغيان الأبيض . بل يبلغ اليأس به مبلغا يجعله يقول ان الله لابد ابيض وان **« الانجيل كتبه رجال بيض »** . ثم يترك دور الواعظ ، ويقيض له أن يتحدث الى الناس فى منبر آخر هو منبر الكتابة .

لم تقتصر ثورته على الانتقال من وظيفة فى الحياة الى وظيفة أخرى ، وانما أخذت ثورته أيضا شكل الترحال فى احدى مراحل حياته حزم حقائبه ورحل الى فرنسا . ورحل أيضا الى غيرها من بلدان أوروبا . وفى ذلك يقول « تركت أمريكا لأنى كنت أشك فى قدرتى على احتمال تلك المشكلة الملتهبة العاصفة ، **مشكلة اللون** .. فى أمريكا وقفلون بشرتى حائلا بينى وبين نفسى ، أما فى أوروبا فقد سقط هذا الحاجز .. ووجدت أن كل كاتب أمريكى فى باريس يشاركنى تجربتى . لقد كانوا مثلى منفصمين عن جذورهم ولم يعد يهم كثيرا أن جذورهم أوربية وجذورى افريقية .. ما أن التقينا وجها لوجه على التربة الأوروبية حتى تضاءلت هذه الحقيقة : **حقيقة كونى ابن عبد وكونهم أبناء أحرار »** .

ثورة فى الفكر

واستطاع چيمز بولدوين أن يفرض على البيض احترامه ، وأن يجعلهم يستمعون اليه ويقرأون كتبه بنهم ويصفقون لمسرحيته . انما نشير هنا الى تلك الحصيلة الثائرة :

ثلاث روايات :

ولتعلنها من قمة جبل (١٩٥٣) .
غرفة چيوڤانى (١٩٥٦) .
بلد آخر (١٩٦٢) .

ثلاث مجموعات من المقالات :

مذكرات ابن البلد (١٩٥٥) .
لا أحد يعرف اسمى (١٩٦١) .
ثم يأتى دور النار (١٩٦٣) .

مسرحية :

أغنيات حزينة لمستر تشارلى (١٩٦٤) .

من خلال هذه الأعمال الابداعية عبر چيمز بولدوين عن تمرده وثورته ، وترجم موقفه من تلك المأساة : **مأساة الزنوج فى أمريكا** .

مأساة الزنوج فى أمريكا ؟ معذرة .. انها مأساة البيض فى أمريكا . هكذا رأى چيمز بولدوين المشكلة ، وهذه هى **« النظرية »** المثيرة التى رددها فى معظم ما كتب ، بل فى كل ما كتب . ان المشكلة ليست مشكلة أسود ، والمأساة ليست مأساة أسود ، وانما هى مشكلة ومأساة ابيض . الأبيض فى مأزق ، الأبيض يكذب على نفسه ، ويهرب من نفسه ، ويشعر أحيانا بالذنب . وهو يفلت من هذا كله الى الاضطهاد . الأبيض مسكين .. مريض لا يستطيع أن يواجه السود



بصراحة وطهارة . الأبيض هو السجين وهو الأسير . انه سجين وأسير لونه الأبيض !

فى أحدث ما كتب چيمز بولدوين ، فى مسرحية « أغنيات حزينة لمستر تشارلى » ، يقول فى المقدمة :

« .. من واجبنا أن نحاول أن نفهم هذا الانسان الشقى (الرجل الأبيض) . واذ كنا لا نأمل — فيما يبدو — فى أن نحرره ، فيجب أن نسعى الى تحرير أبنائه . فنحن ، نحن الشعب

الأمريكي (يقصد بالشعب الأمريكي هنا البيض والزنوج معا) خلقناه ، وهو خادمنا . نحن الذين وضعنا السوط في يده ، ونحن مسئولون عن الجرائم التي يرتكبها . ونحن الذين حبسناه في سجن لونه . ونحن الذين أقنعناه بأن الزنوج كائنات بشرية لا قيمة لها ، وأن واجبه المقدس – كرجل أبيض – هو أن يحمي شرف قبيلته ، ويذود عن نقائها . ونحن الذين منعناه – والا تعرض لعقوبة الطرد من حظيرة القبيلة – من التسليم بتاريخ نشأته ، حين كان والسود يحبون بعضهم بعضا .. » .

انه ثلج .. لكنه يحرق !

وسيكون من الخطأ أن نتصور أن جيمز بولدوين مهادن . ان المقتطفات لن تنقل أبعاد هذا الكاتب ، وانما تنقلها القراءة الكاملة لمؤلفاته أو لعدد منها . كل ما في الأمر أن بولدوين يخشى أن تتحول أعماله الى صراخ والى منشورات وبذلك يفقد قضيته ويفقد فنه . ان في كتبه صفحات هادئة جدا وقورة جدا عاقلة جدا منطقية جدا . وفجأة يشعل النار فتحرق أكثر ، ويضرب بالسوط فيلذع أكثر !

هي ثورة وقورة اذن ، ثورة تتاجج في هدوء وكبرياء أحيانا ، الأمر الذي جعل أحد النقاد الانجليز يصف كتاباته مرة فيقول : **هناك نوع من الثلج يشوى جلدك حين تلمسه .. انه ثلج .. لكنه يحرق !!!**

هو اذن يتكلم عن المحنة لكن بكبرياء ، كبرياء تجعل الأسود ينظر الى الأبيض باستعلاء ويرثى لحاله . على الأسود الا يستمع الى الأبيض . على الأسود الا يصدق ما يقوله الأبيض عنه . وقد يحسن بنا أن نلتفت الى تلك السطور التي جاءت في « رسالة الى ابن اخي في العيد المائة للتحرر والانعتاق » ، وهي الرسالة التي جاءت في كتاب **« ثم يأتي دور النار »** . يقول جيمز بولدوين مخاطبا ابن اخيه جيمز : « .. لقد رسم الآخرون ، وعن عمد ، تفاصيل حياتك ورموزها حتى تؤمن بما يقوله البيض عنك . أرجو أن تتذكر اذن أن ما يعتقدونه ، وما يفعلونه ، وما يسببونه لك من عذاب ، كل هذا لا يدل على انك أدنى مستوى ، وانما يدل على أنهم يفتقرون الى الانسانية ، ويدل على أن الخوف يستبد بهم » .

شجرة بلا جذور

وسنصادف في كتابات بولدوين كلمة لها وخز الشوك ، كلمة واحدة فقط لكن لها وخز الشوك ولظى النار : **التاريخ** . يا لها من مأساة حين يفكر الزنجي الأمريكي في .. التاريخ . ذلك ان الأبيض انتزعه من قارته الدافئة ونقله الى بلد غريب وقطع جذوره . **أصبح الزنجي الأمريكي شجرة بلا جذور** . من أجل هذا يرى بولدوين ان ازمة الزنجي الأمريكي تختلف عن ازمة غيره من السود :

« انه يختلف عن كل السود في العالم ، لقد انتزعوا منه ماضيه بضربة واحدة ، بالمعنى الحرفي لعبارة (ضربة واحدة) . واني لأسائل نفسي : اى كلمات وجدها أول العبيد الأمريكيين ليقولها لأول طفل يولد له ؟ سمعت أنه من سكان هايتي من يستطيعون الرجوع بأنسابهم الى ملوك افريقيين . غير ان الزنجي الأمريكي اذا أراد أن يحذو حذوهم فسيجد رحلته عبر الزمن وقد انقطعت فجأة ، انقطعت عند ذلك التوقيع على فاتورة البيع ، بيع سلفه الذي دخل الأرض الأمريكية عبدا .. ولقد اصبح الزنجي الأمريكي مجبرا على أن يجد باعثا يجعله يعيش في ظل الحضارة الأمريكية – أو يموت » .

هكذا يحرم الزنجي الأمريكي من مرفأ التاريخ ، تاريخه البعيد القديم . بل يحرم ايضا من الانتماء الى العالم الجديد الذي بناه بساعده ورواه بحبات عرقه . ويخاطب بولدوين البيض :

« حرثت الكثير من مزارع القطن . عبدت الكثير من الممرات . أقمت جسورا على كثير من الأنهار . لولاي لما كان بلدكم على هذا النحو .. وعندما ذهبت الى المدرسة بدات حصص التاريخ الأمريكي تخزني وخزا ، اذ بدا لى أنهم يدرسون مادة التاريخ دون أن يعترفوا بوجودى لذا يتحتم على ان اقدم لكم صورة حقيقية – قدر المستطاع – لتاريخكم » .

لأنه متمرد ، لأنه ثائر ، لا يرضى بالسلبية والبقاء ، وانما يقول « لذا يتحتم على أن أقدم لكم صورة حقيقية – قدر المستطاع – لتاريخكم » !

وربما من اجل هذا ، من اجل هذه الكلمة الهائلة ، التاريخ ، جعل بولدوين احدى الشخصيات الزنجية في مسرحية **« أغنيات حزينة لمستر تشارلي »** تقول انها ستدرس علم التاريخ !

ثورة حب

أى سمات اخرى يمكن أن تصف ثورة جيمز بولدوين ؟

ثمة ثورات كارهة ، حاقدة ، قاتمة . ثمة اناس يثورون للفقراء لا لأنهم يحبون الفقراء وانما لأنهم يكرهون الأغنياء أو يحقدون عليهم . تلك ثورة عمياء . أما ثورة بولدوين فرحبة شامخة . ثورة تتردد فيها كلمة الحب . ومن أجل هذا قال بولدوين في **« ثم يأتي دور النار »** :

« اذا لم يفتح الحب البوابات على مصاريعها فأى قوة أخرى تستطيع ان تفتحها ؟ » ومن أجل هذا ايضا يقع مثقف أبيض منصف فى حب زنجية ، فى مسرحية « اغنيات حزينة لمستر تشارلى » ثم تضيع منه هذه الفتاة الزنجية ولكنه يعترف للآخرين (وهم بيض مثله) بأنه لم ينسها ابدا . فيسألونه :

— فماذا لو عثرت عليها ؟

ويكون جوابه :

— لو عثرت عليها — نعم ، لأتزوجن بها . ولأمنحنها الأطفال الذين تقت دائما الى انجابهم .

الخلاص يمكن أن يتحقق من خـــلال الحب لا من خلال الكراهية . فالكراهية لن تجدى . ومن اجل هذا هرب بولدوين من وظيفته كواعظ فى كنيسة زنوج حين وجد أن التعاليم الدينية تنادى بالحب لكن بعض خدم هذه التعاليم لا يطبقون قانون الحب فى حياتهم : « لم يكن « الخلاص » يخرج من باب الكنيسة الى الشارع . ولقد قالوا ان علينا أن نحب الجميع ، فاعتقدت ان هـــذا معناه ان نحب الجميع بلا استثناء . لكن لا . . حدث يوما ان اهاب بى احـــد الوعاظ الزنوج الا أتخلى عن مقعدى بالمرة لأى امرأة بيضاء لأن البيض لا يتخلون عن مقاعدهم بالمرة للسوداوات . لكن ، ما جـــدوى خلاصى اذن اذا لم يجعلنى أتصرف تجاه الآخرين بحب ، مهما كانت طريقتهم فى معاملتى ؟ » .

النار فى المرة القادمة

مرة أخرى أجدنى اكرر نفسى واقول : لكن ، سيكون من الخطأ أن نتصور ان جيمز بولدوين مهادن . ان المقتطفات لن تنقل ابعاد هذا الكاتب ، وانما تنقلها القراءة الكاملة لمؤلفاته أو لعدد منها .

اذا كان بولدوين يتحدث عن محنة الرجـــل الأبيض ، واذا كان يرثى لحاله بل ويعطف عليه ، واذا كان يتحدث عن الحب ، فانما ليجرب كل الوسائل النبيلة ، وليحذر وينذر قبل أن ينفد الصبر ، والا **فالنـــار فى المرة القادمة !** ان كل مؤلفات بولدوين تحذر وتنذر . فاذا لم يستمع الأبيض للتحذير فلا يلومن بعد ذلك الا نفسه .

من اجل هذا كتب عنه احـــد الدارسين الأوروبيين مقـــالا فاختار له عنـــوان **« الملاك الأسود »** . وقال انه اختار هـــذا العنوان عن عمد . فالملاك شىء رائع وجميل . الملاك يحمل البشرى للبشر ، لكنه يحمل النذير ايضا !

وجيمز بولدوين لا يكن عن تحذير الرجـــل الأبيض ، ولا يكن عن التلوح بالحل الآخر ، الحل عن طريق القوة ، وعن طريق العنف . وقد يبدو أن صبره بدأ ينفد وأن اغراءات العنف تزداد ، ما الحيلة والرجل الأبيض لا يفهم غير هـــذه اللغة ؟ ان « احزان مستر تشارلى » ، احـــدث انتـــاجه ، تدور حول فتى زنجى ثائر ينبض بالحيوية . ولأنه زنجى وثائر ونابض بالحيـــوية يلقى حتفه على يد رجل ابيض . وتبدأ المسرحية بوالد القتيل ، واعظ هادىء مســـالم . لكن المسرحية تنتهى وقد تحول هذا الواعظ المسالم الى رجل يؤمن بالقوة أيضا ، وان لم تنسه القوة تعاليم الدين : « تعلمون ، بدأت قصتنا بالانجيل والمسدس . وقد تنتهى بالانجيل والمسدس » . ويخفى مسدسا فى منبر الكنيسة . **« نعم . فى المنبر . تحت الانجيل . مثلما فعل حجاج الزمن الغابر »**.

الملاك الأسود

ربما آن الأوان لالقاء نظرة على مؤلفـــات بولدوين فى تعاقبها . وهنا قد نتساءل : أين نضع بولدوين الأديب ؟ هل هو روائى ، ام كاتب مقالة ، ام كاتب مسرحى ؟ الواقع أنه كل هذه الأشياء مجتمعة ، انه صاحب رسالة ، ورسالته تأخـــذ الشـــكل الذى يستريح اليه وتستريح هـــذه الرسالة اليه . وهذا الشكل ، سواء أكان رواية أم غير ذلك ، **انما هو موجه الى البيض** . فالذى يغنى الأغانى الحزينة لابد أن يكون من السود ، لكن لابد أن يكون جمهور مستمعيه من البيض . فلا جـــدوى من أن تحدث الزنوج عن التفرقة العنصرية . انهم يعرفونها ! هذا ما يقوله كولين ماك اينيس فى مقاله **« الملاك الأسود »** (مجـــلة « انكاونتر » اغسطس ١٩٦٣) .

لكن كولين ماك اينيس يرفض أن يعترف ببولدوين روائيا ، ويردف قائلا انه حرى ببلدوين الا يحـــزن لذلك . لا حاجة ببلدوين الى الفن الروائى .. يكفيه فخرا أن شهرته طبقت الآفاق بثلاث مجموعات من المقالات الصحفية . وهـــو يفضل بولدوين الذى يحدثنا بصوته على بولدوين الذى يختفى وراء شخصيات مصنوعة .

ظهرت أول اعمـــال بولدوين الروائيـــة عام ١٩٥٣ ، بعنوان **« ولتعلنها من قمة جبل »** . وما أكثر المآسى التى تحفل بها هـــذه الرواية ، وما اكثر النهايات التعسة التى تلقاها شخصياتها . لكن بولدوين يريد أن يقول — وان جاء ذلك ضمنا وبطريقة مستترة — ان هـــذا كله ثمرة للقضية الزنجية فى امريكا . وفى عام ١٩٥٦ ظهرت روايته **« غرفة جيوفانى »** والشذوذ الجنسى محورها هى

رواية كتبها زنجى لكنها تدور ، كلها ، حول البيض . ولقد تعمق فيها بولدوين عالم البيض لدرجة أن من يجهل المؤلف يظن انه أبيض . وفى عام ١٩٦٢ ظهرت رواية « **بلد آخر** » . وفيها يدرس بولدوين العلاقة بين البيض والسود فى نيويورك المعاصرة . ولقد قيل انها اكثر روايات بولدوين بعدا عن الذاتية ، واكثرها طموحا . وهى عاصفة ، مليئة بالأحداث الملتهبة ، ومن خلالها يعرض المؤلف — وبتفصيل مؤلم — لكل القوى (على المستوى الشخصى وعلى المستوى العنصرى) التى تجعل الحب بين السود والبيض يكاد يكون مستحيلا . والرواية ترسم صورة لنيويورك ، صورة تجعلنا نقول ان جزيرة مانهاتان كلها ، لا حى هارلم وحده ، سجن يعج بالضحايا .

وعن أهل نيويورك يقول جيمز بولدوين :

« بدا .. وكأنهم الفوا واعتادوا الوحشية واللامبالاة ، تصيبهم العاطفة الانسانية بالذعر . بدا ، وبشكل غريب ، انهم يشعرون انهم ليسوا جديرين بهذه العاطفة الانسانية » .

والى القارىء هذا الوصف بين البيض والسود . نحن فى نيويورك مرة أخرى ، وفى مترو تحت الأرض :

« بيض كثيرون وسود كثيرون ، مقيدون معا فى الزمان والمكان ، ومقيدون بالتاريخ . وكلهم فى عجلة من امرهم . وقال لنفسه : كلهم فى عجلة من أمرهم لأن كل طرف يريد ان يتخلص من الطرف الآخر » .

وفى « **بلد آخر** » يقول بولدوين ان الفرد الأسود يعيش فى ظل ظروف تختلف عن الظروف التى يعيش فى ظلها الفرد الأبيض . ومع ذلك فان **الأفراد** ، سواء أكانوا سودا أم بيضا ، يخضعون وتخضع حياتهم **لقوانين واحدة** . لا فارق اذن بين البشر ، فهم يخضعون لقوانين اساسية واحدة . فى الرواية سود يقعون فى حب بيضاوات ، وسوداوات يقعن فى حب بيض . يحكم الجميع قانون الحب والعلاقات الانسانية فى جوهرها البكر الأصيل ، قانون وعلاقات لا تعترف بأن هذا ابيض وهذا أسود ، وبأن بين الاثنين فارقا واختلافا .

فاذا انتقلنا الى مجموعاته الصحفية سنجد أن المجموعة الأولى من المقالات ظهرت وقد تعدى بولدوين الثلاثين بقليل ، ومعنى هذا انه **كتبها وهو شاب فى العشرينات** . ومع ذلك فهو يتحدث حديث الواثق الذى يتكلم من مركز القوة ويعرف ما يريد أن يقول . والمشكلة العنصرية هى موضوع هذه المجموعة الرئيسى . ما الذى يقوله بولدوين فى مجموعاته الثلاث مجتمعة ؟ **انه يقول ان أزمة الزنجى الأمريكى أبشع من أزمة الافريقى الأسود** . لقد عانى الافريقى من الحرمان ، والظلم ، والقسوة . لكن الزنجى الأمريكى عانى الى جانب هذا : **الاستئصال الكامل من شعبه ، وماضيه** .

ثم « يفاجىء » بولدوين جمهوره بمسرحية « اغنيات حزينة لمستر تشارلى » . وتهز المسرحية جمهوره هزا . واذا كان دخول بولدوين المسرح « مفاجأة » لجمهوره فلعله لم يكن مفاجأة له هو . فمنذ عهد بعيد وهو يفكر فى الكتابة للمسرح ، وهو يحكى فى « **ثم يأتى دور النار** » كيف انتابته يوما نشوة صوفية وهو فى الكنيسة ، وفى طريقه الى أن يكون واعظا ، كان يرتل لكنه يفكر فى نفس الوقت « فى عقدة مسرحية كنت أكتبها آنذاك » .

وتمضى سنون ثم يسأله اليا كازان : لماذا لا تكتب للمسرح ؟ ويكتب للمسرح « اغنيات حزينة لمستر تشارلى » . وفى المقدمة يقول بولدوين انه كتب المسرحية للمسرح الأمريكى فى وقت يحس فيه بخيبة أمل تجاه هذا المسرح . فما يحدث فى المسرح الأمريكى الآن ليس من المسرح فى شىء ، وانما هى سلسلة من المضاربات التجارية : شائخة ، متكررة ، خالية من الجرأة . وحوار الزنوج فى هذه المسرحية دافىء مؤثر بليغ . اما بيض المسرحية فحوارهم معدنى لامع ، فيه أيضا برودة المعدن . حوار يحاول أن يكون منطقيا ، وفى محاولته يخمد انفاس الروح ونبض القلب .

لفتت المسرحية الأنظار . ولفتت مجموعة من الكتاب والممثلين وقعوا باسمائهم على وثيقة أعجاب كتبوا فيها :

(تمضى فترة ، فترة طويلة جدا ، ثم تظهر مسرحية تتخطى حدود الشكل الذى ظهرت بداخله ، تتخطاه وتصبح — هى نفسها — تجربة . تجربة واقعية ، طاغية ، حقيقية ، كأى تجربة . هذه المسرحية هى « أغنيات حزينة لمستر تشارلى » ..) .

من بين الذين وقعوا على وثيقة الاعجاب هذه : تنيسى وليامز — ليليان هيلمان — سيدنى بواتيه .

محمد عبد الله الشفقى

إننا لا نستطيع أن نتنبأ بمستقبل الشعر، ولا بمستقبل غيره من الفنون، وكل ما نستطيعه أو ما يجب أن نفعله هو أن «نعرف» حالته الحاضرة، و«نفهم» كيف وصل إلى ما هو عليه!

ثورة الشعر الحديث

ملامح وخطوط

دكتور عبد الغفار مكاوى

قصيدة الشعر كائن لغوى حى، يدين لصاحبه بالوجود ، كما يدين للعصر الذى عاش فيه ، والجو الفكرى والحضارى الذى تنفس هواءه. والعصر الحديث بالمعنى الواسع لهذه الكلمة قد بدأ مع بداية الثورة الصناعية باكتشاف القوى البخارية والمائية . ثم مضى الانسان فى حربه المستمرة للانتصار على الطبيعة واستغلالها وتجريدها من اسرارها والغازها ، حتى وصل به الى قمة القلق على حياته ومصيره مع اكتشاف الطاقة الذرية وسباقه على غزو الفضاء .

ولقد تغيرت نظرة الانسان الى الطبيعة والسماء كما تغيرت نظرته الى نفسه والى المجتمع البشرى فى خلال القرنين الأخيرين تغيرات كبيرة صاحبت ثوراته الصناعية والاجتماعية والدينية والعقلية أو تأثرت بها ونتجت عنها ، وانعكست بالضرورة على وجدان الشاعر ، وظهرت فى تعبيره الفنى فيما يمكن أن نسميه **بثورة الشعر الحديث** أو ثوراته المتعددة . فحين كان الناس من حوله مشغولين بالواقع الخارجى وبالسيطرة على الطبيعة وبناء المصانع والمدن الحديثة واستغلال الأرض وانتاج المزيد من البضائع ، كان هو يقف من ذلك كله موقف المؤيد حينا والمعارض فى معظم الأحيان ، فيمجد التغيير السياسى والاجتماعى مرة ، أو ينصرف الى تأمل ذاته واستكشاف عالمها الباطن المستتر فى اللاشعور أو الرمز أو الأسطورة مرات . **وكل من ينظر الى تطور الفكر والحضارة فى**



ش . بودلير

المائة والخمسين سنة الأخيرة لابد أن يلاحظ مدى التغير وعمق الاكتشافات التى تمت فى هذين المجالين فى وقت واحد : فى مجال المجتمع والطبيعة ، وفى مجال النفس والعالم الباطن .

وطبيعى أن هذا التطور فى اكتشاف العالم الباطن قد سار فى تيارات معقدة ، وأنه كان يختلف فى أوروبا وأمريكا من حيث العصر والمزاج والحركة الأدبية التى يرتبط بها هذا الشاعر أو ذاك . ولكن هذا التطور كان يسير فى حلقات متتابعة ينبع أحدها من الآخر . فالرومانتيكية كانت كامنة فى الكلاسيكية التى ارادت ان تبعث القديم وتطوره ، والرمزية هى ذروة النضوج التى وصلت اليها الرومانتيكية المزدهرة فى انجلترا وفرنسا والمانيا ، والواقعية كانت رد فعل للرمزية على اختلاف أشكالها واتجاهاتها .

ولقد كان الشاعر — الذى خلع عن نفسه صفةالناظم الىالأبد يحاول فى أثناء هذا كله أن يكتشف مجاهل عالمه الباطن كما يكتشف لغته ويعيد بناءها لتكون قادرة على الايحاء بعالمه الجديد . صحيح أن هذه التيارات والمدارس التى ذكرتها تختلف فيما بينها باختلاف البلاد وطبائع الأفراد، كما أن لكل منها خصائصه المعقدة المتمايزة ، وشعراءه المختلفين عن بعضهم اشد الاختلاف ، الا أننا نستطيع ان نقول بوجه عام ان حركة اكتشاف الواقع الخارجى التى كادت تصل الى نهايتها — على الأقل من ناحية السطح والظاهر — لم تستطع فى مجال الواقع الداخلى أن تنتهى من اكتشاف عالم الباطن واللاشعور ، أو **«افريقيا الباطنة»** كما يسميها أحد الكتاب . بل لعل الاقرب الى الصواب ان نقول ان كل المحاولات والمغامرات الجريئة التى يقوم بها الشعراء منذ قرن ونصف لم تزد **« افريقيا هم »** هذه الا سوادا وكثافة ، فى الوقت الذى فرغ فيه زملاؤهم الجغرافيون من زمن طويل من اكتشاف افريقيا ، حتى لم يعد احد يجرؤ اليوم على تسميتها بالقارة السوداء ..

الصورة العامة للشعر الحديث والمعاصر صورة محيرة ، ولن يقربنا منها سوى الرجوع الى الأصول التى مهدت لها فى النصف الثانى من القرنالتاسع عشر ، والقاء نظرة على ملامحها **الفردية عند** بعض من يمثلونها أصدق تمثيل ولما كان هذا شيئا يتجاوز القدرة والجهد ، كما يتجاوز حدود هذا المقال ، فليس أمامنا الا تقديم بعض الملامح والخطوط العريضة لما سميناه ثورة الشعر الحديث .

ان الأسلوب الشعرى الذى يسيطر اليوم على القرن العشرين قد نشأ فى فرنسا لا فى أى بلد آخر ، وكان ذلك فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر . ولقد مهد له الشاعر الكبير **بودلير** (١٨٢١ — ١٨٦٧) ، بعد أن ظهرت بوادره عند شاعر الرومانتيكية الالمانية **نوفاليس** (١٧٧٢ — ١٨٠١) والشاعر الكاتب الأمريكى ادجار **آلان يو** .. (١٨٠٩ — ١٨٤٩) ثم وصل الشاعران **رامبو** (١٨٥٤ — ١٨٩١) **ومالارميه** (١٨٤٢ — ١٨٩٨) الى ابعد الحدود التى يمكن أن يصل اليها الشعر . والواقع أن الشعر فى القرن العشرين يبدو كأنه لم يعد يأتى بجديد . وليس فى هذا القول ما يغض من قيمته أو يقلل من شأن بعض الشعراء المجيدين فيه . ولكنه يتيح لنا التعرف على وحدة الأسلوب التى تربطه بأولئك الرواد العظام ووحدة الأسلوب التى نقصدها لا تعنى الاطراد ولا الملل ، ولكنها تدلنا على الروح العامة التى تجمع بين الشعراء على اختلافهم فى اللون والموضوع والاداء . فنحن لا نستطيع مثلا أن نتحدث عن وحدة الأسلوب عند شاعرين مثل لامارتين وسان — جون — بيرس فى اللغة الفرنسية ، أو عند ليوباردى وانجارتى فى الايطالية ، أوجوتــه وجوتفــريد بن فى الالمانية ، أو شوقى وأدونيس فى العربية ولكننا نستطيع أن نتحدث عن شعراء مثل رلكه والبرتى واليوت وربنيه شار ، على ما بينهم من اختلاف فى النشأة والنظرة والأصالة والمزاج والمهم هو أن نعرف أن الظواهر التى رأت النور فى القرن الماضى ما زالت تؤثر على الحياة الشعرية حتى اليوم . وسواء تبين لنا أن شاعرا من الشعراء قد تأثر بسلفه أم لم يتأثر ، فان ذلك لن يعفينا من التسليم بحقيقة هامة تسرى على الشعر سريانها على سائر الفنون ، **الا وهى أن لكل عصر روحه وأسلوبه الملزم ، وأن هناك نهجا فى الرؤية والاحساس والاداء لا يزال يسود الشعر الأوربى منذ أكثر من مائة عام .** ولا يصح أن نتحدث بكثرة



س . مالارميه

المدارس والبرامج الادبية التى ظهرت فى أقل من قرن من الزمان . قد لا يكون هذا التنوع الهائل سوى نوع من خداع البصر ، يبين مدى خصوبة الشعر الحديث وتعدد الفروق والظلال فيها ، ولكن لا يجوز أن يحجب عنا وحدة الروح العامة التى تسوده وتتغلغل فيه .

ان من يتصفح بعض المراجع فى تاريخ الأدب يجدها تتحدث عن الرمزية وتكاد تتفق على تحديد نهايتها بسنة ١٩٠٠ . ولكن هل انقطع تأثير أقطابها – وفى مقدمتهم مالارميه – على شعراء متأخرين مثل ڤاليرى وجويللان وانجارتى واليوت ؟ وهل انقطع سيل المدارس و **«المودات»** الادبية فى الشعر أو فى غيره من الفنون من دادية ومستقبلية وتعبيرية وسيريالية وحديثة وما وراء الحديثة .. الخ ؟! القارىء يعرف الجواب . فلنحاول أن ننظر معا فى بعض الملامح والخطوط العامة فى هذه الصورة المحيرة التى يقدمها لنا الشعر الحديث .

ليس من العسير ان نضع ايدينا على اتجاهين رئيسيين فى بناء الشعر الحديث سار فيهما رامبو ومالارميه فى القرن الماضى . فهناك ان شئنا التبسيط ما يمكن تسميته بالشعر **المتحرر من الشكل او الشعر غير المنطقى فى جانب ، وهناك الشعر العقلى الملتزم بالشكل المحكم الدقيق فى جانب آخر** . أما هذا الاتجاه الأخير فيعبر عنه ڤاليرى (١٨٧١ – ١٩٤٥) فى سنة ١٩٢٩ بقوله : « ان القصيدة ينبغى أن تكون عيدا من أعياد العقل » . وأما الاتجاه الآخر المضاد فيعبر عنه رائد المدرسة السيريالية أندريه بريتون (١٨٩٦ – ١٩٦٧) حين يقول : « **ينبغى ان** تكون القصيدة حطام العقل » أو حين يقول « ان الكمال هو الكسل » .

ووجود هذه الأضداد فى شعر القرن العشرين شىء يرتبط بصورته العامة . فليس الأمر مجرد خلاف بين حزبين متعارضين ، بل هو تعبير عن قطبين يدور حولهما الشعر الحديث كله ، وقد يمثلان صراعا تدور رحاه فى وجدان الشاعر الواحد بين العقل والفوضى ، والنظام والحلم ، والتجريد والهلوسة **وعلى الرغم من اختلاف النموذجين فهما يؤكدان مشاركتهما فى وحدة البناء العام التى تميز الشعر الحديث . فالشعر العقلى والشعر غير المنطقى يشتركان فى بعدهما عن العاطفية المألوفة** ، وزهدهما فى قابلية الفهم ، وتخليهما عن الشيئية المعتادة ، **وايثارهما للايحاء واستثارة الخيال** ، وجعلهما من القصيدة كيانا مستقلا بنفسه ، يكمن مضمونه فى لغته الحرة وخياله الطليق ولعبه بالاحلام لا فى محاولة « نسخ » العالم أو « التعبير » عن العواطف . وكل هذه أشياء ستصدم القارىء العربى وتحيره ، لأنه اعتاد من الشعر أن يصور ويعبر . ولكن لابد له من تقبلها وتعويد نفسه عليها اذا اراد أن يجد طريقه الى الشعر والفن التشكيلى والموسيقى الحديثة.



أ . بريتون

٢ – البحث عن لغة جديدة :

كان من الطبيعى أن تكون لغة الشعر الجديد لغة جديدة . فتفسير قصيدة من هذا الشعر يحتاج منا أن نقف عند أسلوبها فى الأداء أطول بكثير من الوقوف عند موضوعها أو مضمونها أو الباعث عليها . كان فى استطاعة الناقد فيما مضى أن يبين للقارىء مضمون القصيدة من الشعر القديم . وكان ذلك أمرا ممكنا ومقبولا ومفيدا ، اذ كان هدف الناقد والشاعر أن يخطبا ود القارىء ويمهدا له طريق الاحساس بقصيدة كتبت بلغة تخدم نظام حياته الطبيعية . غير أن الأمر مع الشعر الحديث يختلف عن ذلك اختلافا كبيرا . **فليس من الممكن ان نفهم** قصيدة من شعر اليوت او سان **– جون – بيرس او انجارتى من مضمونها** ، وان كانت لا تخلو بالطبع من مضمون أو مجموعة من المعانى المتصلة بعالم هذا الشاعر او ذاك . **فأسلوب الأداء هو المظهر اللغوى المباشر للتحول الذى طرا على الواقع والمألوف فى هذا الشعر** . لقد اختل

التوازن القديم بين مضمون العبارة واسلوب أدائها . واصبح الاسلوب الجديد بما فيه من تنافر وتضاد واغراب وقلق وتقطع وفجوات هو الذى يلفت الانتباه قبل كل شيء سواه . فنحن لا نستطيع الآن كما كان الحال قديما أن نشغل أنفسنا بمضمون القصيدة عن الاسلوب الذى تم به التعبير عن هذا المضمون ، لأن **التباين بين أسلوب التعبير والشيء المعبر عنه قد أصبح من أهم قوانين الشعر الحديث** . هذا الاسلوب المتنافر الشاذ قد زاد ثقله فى القصيدة حتى كاد يجرد الموضوعات التى يلمسها من أهميتها بل من وجودها نفسه . فالقصيدة تتحاشى الاعتراف «بموضوعية» العالم الواقع خارج الذات أو داخلها ، وان تناولت بعض بقايا هذا العالم الموضوعى الخارجي فهى انما تستخدمها أداة لتحريك المخيلة ودفع طاقتها على التحوير والتبديل . وليس معنى هذا أن الشعر الحديث يقصر نفسه على موضوعات قليلة أو عديمة الشأن ، كما فعل مالارميه مثلا . وحتى اذا حدث هذا فلا يمنع أن تكون هناك قصائد تزدحم بالموضوعات والأشياء . فالمقصود مما نقول أن هذه الأشياء تخضع الآن لتركيبة جديدة وأسلوب جديد فى الرؤية والأداء ، وانها قد أصبحت مادة تتحكم فيها طاقة الذات الشاعرة وقدرتها على التخيل ، وفقدت كثيرا جدا من « موضوعيتها وشيئيتها » . ولو لم يكن الأمر كذلك لما استطاع الشاعر الحديث ان يؤلف بين أشياء لا تآلف بينها فى الواقع والطبيعة ، ويرمز الى أشياء لا يتطابق فيها الرمز والمرموز اليه ، ويشبه بين أمور لا وجه للتشابه بينها على الاطلاق .

أسلوب الشاعر الجديد اذن يأبى على المضمون أن يكون له وجود متماسك وقيمة فى ذاته . انه لا يكف عن البحث عن اللغة الجديدة . انه يريد ، كما يقول أبولينير (١٨٨٠ — ١٩١٨) ، لغة جديدة لا يدرى النحويون عنها شيئا . ولكن كيف ستبدو هذه اللغة المفاجئة الناشزة ؟

يقول « أراجون » (١٨٩٧—) فى مقدمة ديوانه « عيون إلزا » (١٩٤٢) **ان الشعر لا وجود له الا بفضل الخلق الجديد المستمر للغة وذلك بتحطيم النسق اللغوى ، وتكسير قواعدها وتغيير ترتيبها المعتاد فى الكلام** . والشاعر « ييتس » يقول: « ليس لى لغة . فكل ما أملكه لا يزيد عن مجموعة من الصور والتشبيهات والرموز » . وفى قصيدة « اليوت » المشهورة « أربعاء الرماد » نجد هذا البيت الغريب : **« لغة بلا كلمة وكلمة بلا لغة »** . وسان — جون — بيرس يتحدث عن التركيب اللغوى لديه فيشبهه بالبرق والصاعقة .. وكأنما يتفق هؤلاء الشعراء جميعا على أن هذه اللغة الجديدة لن تقوم لها قائمة حتى تحطم اللغة القديمة وتكسر قواعدها المألوفة وتحل التنافر والتعارض والغرابة محل التجانس والتناسق والنظام .

ومعنى هذا أن اللغة الجديدة ستصبح لغة مفاجئة للقارىء ، لا بل معادية له . ولقد ألح الشعراء والفنانون الجدد على كلمة الصدمة أو المفاجأة حتى صارت تعبيرا اصطلح عليه الفن الجديد من عهد بودلير . يؤيد هذا ما يقوله فاليرى من أن أى دراسة للفن الحديث فى نصف القرن الأخير لابد أن تبين كيف كانت تثار مشكلة الصدمة كل خمس سنوات . وهو نفسه يعترف بأن شعر رامبو ومالارميه قد أثرا عليه تأثير الصدمة المفاجئة عند قراءته له لأول مرة . والسرياليون يتحدثون عن «الاذهال» الذى ينبغى أن يحدثه الشعر الجديد، ويذهب زعيمهم « بريتون » الى حد القول بأن **الشعر انما هو اعلان للتمرد والاحتجاج** ، كما يقول سان — جون — بيرس (١٨٨٧ —) ان « ترف الشذوذ » هو أول مواد السلوك الأدبى . وكأنى بهذه اللغة الجديدة لم تحرص منذ عهد الرومانتيكية على شيء حرصها على الاحتجاج ، وكأنها لم تسع الى شيء سعيها الى زيادة الهوة التى تفصل بين الشاعر وجمهوره ، بحيث لا نغالى اذا قلنا انها تحاول عن قصد أو غير قصد أن تصدمه وتفاجئه وتعاديه.. ذلك لأن الاهتمام بالاسلوب وحده قد أصبح هدفا فى ذاته ، يختفى وراءه المعنى والموضوع والمضمون ويستوى معه أن يتناول خلود الروح أو يصف حذاء قديما أو علبة صفيح فارغة ..

٢ — اللغة سحر وايحاء :

من خصائص الشعر الحديث التى لا يصح أن تغفلها أنه أصبح منذ عهد رامبو ومالارميه نوعا من السحر اللغوى . وكثيرا ما تظهر فكرة الايحاء فى كتابات النقاد فى القرن العشرين فى كلامهم عن التأثير الشعرى . فبرجسون فى كتابه « المعطيات المباشرة للشعور » (١٨٨٩) قد جعل منه عنصرا أساسيا من نظريته فى الفن ، وكثير من الرسامين والموسيقيين يحدثوننا عن أثره فى انتاجهم . والمقصود بالايحاء هو تلك اللحظة التى يطلق فيها الشعر « العقلى » طاقاتواشعاعات روحية يؤخذ القارىء بسحرها وان لم يفهم منها شيئا . هذه الاشعاعات الايحائية تأتى فى الغالب من الطاقات الحسية التى تزخر بها اللغة ، أعنى من الايقاع والنغم والصوت . وقد تأتى من تلك المعانى والدلالات التى توحى بها الكلمة أو تحدثها مجموعة الترابطات الشاذة بين كلمات لا تجمع بينها صلة ظاهرة ولا مألوفة . **فمثل هذا الشعر الايحائى الذى يعتمد على سحر اللغة يزيد من سلطان الكلمة ويجعلها أصل الفعل البشرى وأول أسبابه . انه لا يعتبر العالم حقيقة واقعة ، لأن الكلمة وحدها هى الواقع بالنسبة اليه** . ومن هنا نفهم ما يقوله بعض الشعراء المحدثين من أن القصيدة لا تدل على شيء ، بل توجد أو تكون . ومعظم الشروح والتعليقات التى تقدم لما يسمى « بالشعر المحض » تدور حول هذه الفكرة .ويظهر أنالمبدأ الشعرى

الذى قال به « ادجار الن بو » قد ثبتت صحته فى حركة الشعر الجديد . فالشاعر الكاتب الأمريكى الكبير يرى أن يصمم الشاعر قصيدته مبتدئا بقوة النغم الكامنة فى اللغة والسابقة على المعنى ، فاذا تم له ذلك استطاع بعدئذ أن يضفى عليها المعنى الذى سيظل على الدوام شيئا ثانويا . وقريب من هذا ما يقوله الشاعر الألمانى « جوتفريد بن » من أن القصيدة تكون قد تمت بالفعل قبل البدء فيها ، ولكن الشاعر لا يكون قد عرف نصه اللغوى بعد . ولعل شعر « بن » نفسه يكون من أصدق الأمثلة على **أصالة الكلمة وسبق الصوت على المعنى** . ولعل هذا المبدأ هو الذى مكنه من معالجة أبعد الموضوعات عن الشعر وجعلها مع ذلك شاعرية .

وفى شعر رامون خيمينيز (١٨٨١ــ ١٩٥٨) ، وهنرى ميشو (١٨٩٩ــ)، وتوماس اليوت شواهد كثيرة على هذا التأثير السحرى ــ بل المغنطيسى فى بعض الأحيان ! ــ الذى يأتى من نغم الألفاظ ، أو من تكرار بعض الأبيات بشكل مستمر ، أو من مجرد اللعب بالمقاطع والألفاظ أو بداياتها بحيث تخلق توافقات ايقاعية أو تركيبات موسيقية **تنفذ مباشرة الى الأذن وان لم تصل الى العقل** ، وما ذلك الا لأن هذا الشعر يعتبر اللغة طاقة نغمية قبل كل شىء . ولا شك أن أبرز ممثليه من الشعراء العقليين هما الشاعران ڤاليرى الفرنسى وجويللان الأسبانى .

٤ ــ شعر بلا منطق أو وراء المنطق :

وعلى الطرف الآخر من هذا الشعر النابع من تراث مالارميه نجد ما يمكن أن نسميه بالشعر اللامنطقى، شعر **الهواجس والأحلام و«الهلوسات» الصادرة عن حياة اللاشعور الباطنة** . والشعراء الذين يمثلون هذه النزعة يتأثرون رامبو ولوتريمو (١٨٤٦ ــ ١٨٧٠) وعلوم الأسرار وكيمياء المعادن القديمة وكتابات اليهود المعروفة بالقابالا. فشعرهم هو شعر الأحلام ــ بالمعنى النقى لهذه الكلمة ــ سواء أكانت أحلاما ترى فى النوم أم أحلام يقظة تصطنع بالعقاقير والمخدرات . وذات الشاعر فى هذا الحلم الشعرى الذى يخلقه الخيال أو يرى فى المنام ذات منسلخة عن الواقع تؤمن بأن الانسان هو سيد العالم بفضل ملكة الحلم التى وهبت له وحده .

فالشعر اللامنطقى يستفيد اذن، مثله فى ذلك مثل الشعر العقلى ، من قدرة الانسان على تخيل الصور غير الواقعية . ولكنه فى حالتنا هذه يتلقى تلك الصور من أعمق طبقات الحلم ولا يتدخل فى ترتيبها . ان الانسان عند شعراء الحلم ، كما يقول بريتون ، ليس وحشا ذهنيا ولكنه ــ بفضل أبحاث فرويد ويونج ــ كائن ينطوى على قوى مظلمة مجهولة تكمن فى أعمق أعماق وجدانه . **وتفسير « يونج » للأدب بوجه عام وللشعر** بوجه خاص أنه ينشأ تحت تأثير **« رؤى أولية قديمة » تعيش فى اللاشعور الجمعى ، وما الشاعر الا « الوسيط » الذى تتدفق خلاله هذه الرؤى** . وبذلك تكون عملية التشكيل الفنى عملية ثانوية الى جانب الاهتمام بهذا العالم المعتم السحيق .

ومن الطبيعى أن يكون لهذا تأثيره على **السرياليين ورائدهم الأول** أبوللينير يجمع صورا لا واقعية ونتفا نفسها . فقد كتب فى سنة ١٩٠٨ شعرا منثورا بعنوان «أونيروكريتيك». (عن عنوان الكتاب القديم الذى ألفه أوتيمدور فى تفسير الأحلام) ولا بأس من ذكر بعض سطور من هذا النص ، اخترناها حيثما اتفق ، لأن ذلك لن يغير من الأمر شيئا ! وسنجد أن أبوللينير يجمع صورا لا واقعية ونتفا من الأحداث التى صفها الى جانب بعضها بغير رابطة تجمع بينها بحيث يستطيع القارىء أن يعيد ترتيبها على نحو آخر . واذا كانت هناك ثمة رابطة بين الصور والأحداث فيمكن أن نسميها « التحول اللامعقول » الذى يشبه ما يحدث فى الأحلام . فالرأس تتحول الى لؤلؤ والأنغام تتحول الى ثعابين . ولن تقابل انسانا بمفرده فى هذا العالم بل حشدا من الناس . وليست الصور وحدها قريبة من الأحلام بل كذلك طريقة التعبير . انه عالم أحلام يزدحم بالجنون، والقبح ، والجريمة:

« كانت قطع الفحم فى المساء شديدة القرب منى بحيث شعرت بالخوف من رائحتها . تزوج حيوانان غير متكافئين ، وأصبحت فروع الكروم عناقيد مثقلة بصور الأقمار. من حلقوم القرد ارتفعت ألسنة اللهب وزخرفت العالم بالزنابق . الطغاة فرحوا . وأقبل عشرون خياطا أعمى. وقرب المساء طارت الأشجار هاربة وحولت نفسى الى مائة شخص . القطيع الذى كنته شفته الى البحر. السيف أطفأ ظمئى . مائة ملاح قتلونى تسعا وتسعين مرة . وشعب كامل ضغطوه فى المعاصر ، راح ينزف دما وهو يغنى . ظلال غير متساوية نشرت السواد بمحبة على حمى الأشرعة القرمزية ، بينما تكاثرت عيونى فى الأنهار ، فى المدن وفوق ثلوج الجبال».

ومع أن السرياليين قد توالى انتاجهم منذ العشرينات من هذا القرن فان رائدهم أبوللينير يعد أبدعهم خيالا والحق أن برامج السرياليين تستحق الاهتمام أكثر بكثير من انتاجهم . فلقد دأبوا منذ عهد « رامبو » على تأكيد لون من ألوان الابداع فى الشعر وحشدوا فى سبيله لغة أقرب ما تكون الى لغة العلم . ففى رأيهم أن فى مقدور الانسان الذى يتخبط فى ظلام اللاشعور أن يمد تجربته الفنية بلا حد ، وأن مرضى العقول يستطيعون أن يبنوا لأنفسهم عالما فوق الواقع لا يقل « عبقرية » عن عالم الأدب والشعر ، وأن اللاشعور هو الذى يوحى بالشعر والأدب دون التقيد بقيد ولا شكل . تلك هى بعض مواد هذا البرنامج الغريب الطموح وقد لا نبالغ اذا قلنا أن السرياليين يخلطون فيه بين التقيؤ . والتفنن ، وبين الافزاع والابداع ! ولا يستطيع منصف أن يذكر لهم شعرا عظيما وان ذكر لهم برامجهم ونظرياتهم الجديدة

الجريئة . وحتى الشعراء الكبار الذين يحسبون عادة من السيرياليين - مثل أراجون (١٨٩٧ -) والوار - (١٨٩٥ - ١٩٥٢) لا يدينون بشعرهم لبرامج السيرياليين بل لذلك الأسلوب العام الذى شاع فى عالم الأدب منذ عهد رامبو ، وجعل الشعر لغة الأحلام والصور المجردة عن المنطق والمعقول . ان كل ما يذكره الناقد للحركة السيريالية هو انها كانت نتيجة لا سببا ، وأنها شكل واحد من أشكال عديدة تعبر **عن شوق الانسان الحديث الى الأسرار والألغاز.** وقد يشفع لشطحاتهم أن نذكر على كل حال أن الشعر الحديث فى أوروبا ما يزال يغوص فى غياهب الأحلام ، وكأن الشعراء يصرون على أن ينطبق عليهم هذا الوصف الذى يشهر بهم ويمجدهم فى آن واحد فيصورهم كالسائرين نياما ...

٥ - بين الحداثة والتراث :

اذا كان الشعر الحديث يحطم القديم فهل يعنى هذا انه يقطع صلته بالتراث ؟ **وهل يستطيع شاعر أن يستغنى عن التراث فيكون كالسمكة التى خرجت من الماء ؟** ثم ما هو موقفه من عالم التجربة والعلم والتصنيع والتخطيط والمحن الجماعية والى أى حد يرفضه أو يتأثر به ؟

لقد اهتم الشعراء منذ عهد بودلير بهذا الوجه الجديد المزعج من المدينة والتكنيك الحديث ، وكان لهذا الاهتمام جانبه السلبى والايجابى . فأبوللينير يدخل عالم الآلة الواقعى مع أغرب أحلام العبث والمحال فى نسيج واحد . وتصبح الآلة فى يديه شيئا سحريا ، بل قد تحل عليها البركات وتقدم اليها القرابين . انه فى قصيدته « منطقة » (١٩١٣) يضع قاعات المطار والكنائس فى منزلة واحدة ، ويجعل المسيح « الطيار الأول » الذى يضرب أعلى رقم قياسى . ونجد مثل هذا فى قصيدة جاك بريفير (١٩٠٠ -) « الصراع مع الملاك » (١٩٤٩) حيث نرى هذا الصراع يدور فى حلبة الملاكمة تحت أضواء المغنيسيوم كما نرى الانسان يسقط صريعا فوق نشارة الخشب :

لا تذهب الى هناك
كل شىء قد رتب من قبل ،
اللعبة زيفت .
وعندما يظهر فى الحلبة ،
تحيطه هالة من المغنيسيوم ،
عندئذ ستدوى أصواتهم
« حمدا لله » .

وقبل أن تنهض من مقعدك .
سيدقون لك جميع الأجراس .
سيقذفون فى وجهك .
بالاسفنجة المقدسة ،
ولن تجد الوقت للتشبث بريشة ،
سيلقون بأنفسهم عليك .
وسوف يصيبك تحت الحزام .
وعندئذ تنهار ،
وذراعاك مصلوبتان فى غباء ،
فى النشارة ،
ولن تقوى أبدا على الحب .

ولكن يبدو أن الشعر الجديد قد تأثر بهذا العالم الصناعى الجديد تأثرا مزدوجا فالحياة الآلية التى نحياها ، والمعيشة فى المدن الكبيرة المزدحمة يمكن أن تفتن الانسان أو تعذبه ، ويمكن أن تثير فى نفسه احساسات جديدة أو تملأها بالخراب والضياع .

ان الشعر الحديث يعبر عن عذاب الانسان وضياع حريته فى عالم تتحكم فيه الآلات والساعات والمشروعات الكبرى، وتفجعه الحروب والكوارث التى لا تنقطع ، وتحيله فى ظل الثورة الصناعية الثانية الى كائن صغير ضئيل . ان أجهزته وآلاته تشهد على قوته وضعفه ، وتتوجه وتخلعه عن العرش ، ولا شك أن هناك صلة قوية بين هذه التجارب التى يعانيها الانسان وبين بعض خصائص الشعر الحديث . فالانطلاق الى عالم اللاواقع ، والبعد بالخيال الجامح عن كل ما هو مألوف ، والشغف بالرموز والأسرار الخفية ، و «تعقيل» اللغة الى أقصى حد يمكن أن تكون كلها محاولات من جانب النفس الحديثة للمحافظة على حريتها فى مواجهة عالم يتحكم فيه المال والآلة ، وانقاذ سر



ج . بن

العالم ومعجزة الخلق فى زمن يلهث وراء السرعة والمنفعة .

ولكن اذا كان الشعر يعلن احتجاجه على هذا العصر فهو من ناحية أخرى يتأثر به وينطبع بطابعه . فالشاعر الحديث ميال الى التجريب والمحاولة، دقيق فى صنعته دقة العالم فى معمله والرياضى مع رموزه وارقامه ، متأثر بروح العصر فى صلابته وبروده وقسوته . انه يصور تلك القصيدة التركيبية التى تمتزج فيها الصور الشعرية القديمة ـ كالنجوم والبحار والرياح ـ بصورة الحضارة الآلية واصطلاحات العلماء المتخصصين . فشاعر مثل « جوڤيه » يقول فى احدى قصائده : « أرى بقعة غليظة من زيت الآلة وأتفكر طويلا فى دم أمى » . وشاعر آخر مثل « **كارداريللى** » يشبه ساعة الموت بلحظات الانتظار تحت ساعة المحطة ، حيث يحصى الانسان الدقائق والثوانى وأشعار اليوت وبن وسان ـ چون ـ بيرس تزدحم بهذه التفاصيل العلمية والفنية ، ومع ذلك تظل محتفظة بصدقها وشاعريتها . على أننا اذا كنا نلاحظ هذا كله ونقرر وجوده فلا ينبغى أن نتجاهل خطره . فقد تؤدى المبالغة فى هذا الاتجاه ـ وبخاصة لدى شعراء لا يملكون الموهبة الكافية والثقافة الحقة والقدرة على الرؤية الشاملة ـ الى أن يقضى الشعر على نفسه بنفسه ، ويستسلم لهذه النزعة العامة المدمرة التى تزداد ضراوة كل يوم ، وكأن الانسان لا يسعى الى شىء كما يسعى الى تفجير الكرة الأرضية فى الهواء .

مهما يكن الأمر فانه اذا **كان الشاعر الحديث قد قطع صلته بالتراث فقد فتح قلبه وعقله على جميع الآداب والديانات ، وراح يغوص فى أعماق النفس البشرية ،** ويلتقط الصور والرموز السحرية والأسطورية التى عرفتها مختلف الشعوب فى آسيا وافريقيا وأوروبا . ونحن نلاحظ هذا بالفعل فى أشعار « رامبو » قبل أن يكتشف فرويد اللاشعور أو يكتب يونج نظرياته عن اللاشعور الجمعى أو النماذج الرئيسية للشخصية .

وهناك عديد من النصوص فى الشعر الحديث تتردد فيها أصداء أسطورية وشعبية من كافة الأمم والعصور . فشعر سان ـ چون ـ بيرس مثلا يزدحم باشارات عديدة الى الرسم القديم والأساطير الغابرة وأماكن العبادة عند مختلف الشعوب و « وازرا پاوند » يورد فى قصائده نصوصا من الشعر البروڤنسالى والايطالى والافريقى والصينى والمصرى القديم (برسومها الأصلية فى بعض الأحيان !) وقصيدة اليوت المشهورة « الأرض الخراب » تقتبس من مرجع كبير عن الشعوب البدائية كالغصن الذهبى لفريزر ، كما تستفيد من الكتاب المقدس والأوپا نيشاد ، وتورد نصوصا عديدة من أشعار بودلير ومالارميه وشيكسبير وأوڤيد ودانتى وكتابات القديس أوغسطين . ويحس الشاعر فيما يبدو كأن قصيدته قد أصبحت كالدغل الكثيف فيتولى التعليق عليها بنفسه . ويصبح هذا تقليدا يحتذيه شاعر ايطالى مثل « مونتاله » أو أسبانى مثل «ديجو» . .

ولكن لا يصح أن تخدعنا هذه الاقتباسات العديدة من النصوص القديمة . فهى لا تدل على ارتباط حقيقى بالتراث ولا بعطر من العصور الماضية . فالشاعر يمد يده الى هذه النصوص والاشارات ويأخذها حيثما اتفق الأمر ، لأنها أصبحت بالنسبة اليه بقايا ماض تمزق وفقد وحدته . انه لا يعود الى الرموز والأساطير ليمجد عصرا أو يبعث زمنا مضى ، وانما يسوى بينها كما يسوى بين الأشياء التى يستمدها من عالم الواقع ، ويضعها الى جوار بعضها أو يمزج بينها كيفما شاء هواه . ربما يكون هدفه من ذلك ان يزيدنا احساسا بتمزق قصيدته أو عدم تماسكها كتمزق الواقع نفسه ، أو ربما يريد أن يلبس أقنعة مختلفة للتعبير عن حالة ضياع واحدة أو يخلق بهذه الكلمات والرموز القديمة نوعا من سحر الأنغام والصور يضفى على شعره روعة وبهاء . والدليل على ذلك أنه لا يضع هذه الرموز والصور والنصوص المقتبسة فى عصرها



ت . س . اليوت

ولا يوردها بحسب ترتيبها التاريخى بل يخلطها بكلمات وشعارات وصور أخرى من العالم الحديث .

والواقع أن من حق الشعر أن يطوف فى مختلف البلاد والعصور كما يشاء ، ما دام يفعل ذلك للشدو والغناء لا لتقرير حقيقة او اثبات دليل . واذا سمعنا شاعرا مثل « جوتفريد بن » (١٨٨٦ – ١٩٥٦) يقول فى قصيدته « أنا ضائعة » :

أنا ضائعة ، تفجرت من الغلاف الهوائى ،
ضحية الأيون — : أشعة جاما — لام — ،
جريىء ومجال — : أوهام لا نهاية على حجرك المعتم من نوتردام .
الأيام تمضى بك بلا ليل ولا صباح ،
السنوات تقف بلا ثلج ولا ثمر
اللانهائى مهدد وخفى — ،
العالم مهرب .
أين تنتهى ، أين تعسكر ، أين تمتد أفلاكك — ،
مكسب ، خسارة — :
لعبة وحوش ، أبد وأزل ،
تفر الى قضبانها .
نظرة الوحوش : النجوم أمعاء حيوانات
موت الأدغال أصل الوجود والخلق ،
بشر ، مجازر شعوب ، حقول كروم
تهوى الى حلق الوحوش .
العالم فتنته الفكر . والمكان والأزمان .
وما نسجت البشرية وما أبدعت ،
ليس الا دالة اللانهائية — ،
الاسطورة كذبت .
من أين ، الى أين — ، لا ليل ، لا صباح .
• [illegible] ولا حداد ،

او اذا سمعناه فى قصيدة أخرى يقول : « الدوائر تظهر : تماثيل ابى الهول العريقة فى القدم ، كنيسات وبوابة من بابل ، رقصة [illegible] ورقصة سوينج وصلاة » ، [illegible] لنا ان نقول كما قدمنا ان الشاعر يسوى بين حقائق التاريخ كما يسوى بين الأشياء التى يجدها أمامه فى عالم الواقع ، فكل ما يراه فى التاريخ أو على الأرض قد صار غريبا بلا أرض ولا وطن ..

٦ — الوحدة والقلق :

ان من أبرز الاحساسات التى ينقلها الينا الشعر الحديث هو الاحساس بالوحدة والقلق . **فالشاعر هو أشد الناس شعورا بوحدة الذات فى العالم وانفرادها بين غيرها من البشر** . والفكرة قديمة بغير شك . ولعلها قد وجدت قبل الرومانتيكية بكثير . غير أنها أصبحت فى أيامنا فكرة جديدة كل الجدة ، ترتبط ببدعة العصر أو حقيقته التى ذاعت اليوم على كل لسان ، من أن هذا العصر الذى نعيش فيه هو عصر القلق والوحدة والضياع فى الزحام . ولعل الناس لا تتفق على شىء يتعلق بالشعر والشعراء كما تتفق على أنهم أناس متوحدون قلقون غريبو الطبع ، اتفاقهم على أنهم مساكين أو « مجانين » أو يتبعهم الغاوون!..

وقد عبر الشاعر « **أبوللينير** » عن ذلك فى قصة نثرية بعنوان « **الشاعر المقتول** » (١٩١٦) يسرد فيها أحداثا عجيبة غير منطقية تنتهى الى تصوير جريمة القتل التى **ترتكبها جميع البلاد فى حق جميع الشعراء !!** وتنتهى القصة بأن يصنع أحد المثالين للشاعر المقتول تمثالا من العدم » .. والشاعر سان — جون — بيرس يقول عن اللغة التى يستخدمها فى قصيده الطويل المشهور « **منفى** » انها لغة المنفى النقية . وان دل هذا كله على شىء فهو يدل على **أن القلق قد أصبح سمة العصر التى يتحدث عنها الجميع** كما كانوا يتحدثون قديما عن « القمر » أو « الشوق » . ولذلك فليس غريبا أن نجد أحد الشعراء الانجليز (وهو و . هـ . أوديه) يؤلف فى سنة ١٩٤٦ قصيدة بعنوان « **عصر القلق** » .

ولنعقد الآن مقارنة سريعة بين الجو العام الذى يسود احدى قصائد شاعر قديم نسبيا مثل « جوته » (١٧٤٩ – ١٨٣٢) وبين بعض قصائد المعاصرين فهو يتحدث فى قصيدته سكون البحر (ويحتمل أن يكون قد كتبها فى سنة ١٧٩٥) عن الفضاء الشاسع المخيف ، والبحر الساكن العميق الذى لا تتحرك فيه موجه ولا تهب عليه نسمة :

سكون عميق يسود المياه .
وبلا حركة يمتد البحر ،
والملاح ينظر مهموما .
الى السطح الأملس حواليه .
لا نسمة من أى ناحية .
سكون الموت المخيف .
فى الفضاء الشاسع .
لا تتحرك موجة واحدة .

ولكنه يتبعها بقصيدة أخرى تتفق معها فى الموضوع والايقاع والنغم وهى « رحلة سعيدة » . فنجد كيف ينقشع القلق ، وينفك اسار الخوف ، ويتشجع الملاح ، ثم لا يلبث الشاطىء أن يظهر للعيون من جديد :

تبدد الضباب .
وصفت السماء .
والريح تفك .
اسار الخوف .
تتنفس الرياح ،
ويتحرك الملاح .
أسرعوا ! أسرعوا !
فالموج ينثنى
والبعد يقترب ،
وهاأنذا أرى الشاطىء !

فالخوف والقلق هنا ليسا الا جسرا يعبره الشاعر الى الأمل والصفاء . أما ما نجده فى الشعر الحديث فهو يختلف عن ذلك . فيندر أن نجد قصيدة تحدثت عن القلق ثم استطاعت أن تتخلص منه ! وتشبه قصيدة « جوته » السابقة قصيدة « لرامون خيمينيز » بعنوان « بحر » تصور رحلة على مركب . ويصطدم المركب بشىء ما ، ولكن لا يحدث فى الحقيقة شىء . فليس هناك الا السكون والأمواج وشىء آخر « جديد » يتركه الشاعر بلا اسم . **وهكذا يسير الشاعر الجديد من الأمل الى القلق بعد أن كان الشاعر القديم يسير فى عكس هذا الاتجاه .**

ولنأخذ مثلا آخر من كنز الشعر الأسبانى الحديث ، ولتكن قصيدة لوركا (١٨٩٩–١٩٣٦) عن الصمت:

أنصت يا ولدى للصمت .
صمت متموج ،
صمت ،
تنزلق الوديان خلاله .
والأصداء ،
ويذل جباها
فوق الأرض .

فالصمت هنا لا يمحو هول تلك « الصرخة » المخيفة التى سمعناها تتردد فى قصيدة أخرى بهذا العنوان، بل لعله يزيده رهبة اذ يولد هولا جديدا ، هول الصمت الذى تنزلق خلاله الوديان والأصداء ويضغط جبهة الحياة على الأرض . والشاعر نفسه فى قصيدته « **مرثاة الصمت** » يجعل من هذا الصمت اسما آخر للقلق ، ويصفه بأنه شبح الانسجام ودخان الشكوى لأنه يحمل « عذابا » سحيق القدم وصدى الصرخات التى انطلقت فى الأبد » . وكأنى بلوركا يتحدث عن ذلك القلق الذى يقلقه الا يجد غذاءه من الألم والعذاب ، وعن الخوف الذى لم يعد يخاف شيئا كما يخاف الخوف نفسه ..

وعلى نحو آخر يتحدث شاعر مثل « **الوار** » عن القلق فى قصيدة الشر من ديوانه الحياة المباشرة (١٩٣٢) . انه لا يسميه بل ينقل الينا الاحساس الحذر به عن طريق النص نفسه عندما يكرر كلمة بعينها : كان هناك ، أو جملة واحدة كأنها صلاة تتلى فى ملل :

كان هناك الباب كأنه منشار.. ،
الباب بلا هدف ،
كانت هناك قطع النوافذ المهشمة ،
لحم الريح المعذب تمزق عليها..
كانت هناك حدود المستنقعات..،
فى حجرة مهجورة ،
فى حجرة فاشلة ،
فى حجرة خالية .

فهذه الأشياء التى تذكر واحدة بعد الأخرى دون أن تكون بينها علاقة لم يهدف اليها الشاعر فى ذاتها بل أراد أن تكون علامات على النفى والرفض والتهشيم ، وبذلك تصبح فى نفس الوقت علامة على القلق الذى لا تذكره لغة القصيدة بل توحى به .

هكذا نستطيع أن نقول بوجه عام - وإن كان التعميم هنا شيئا كريها كل الكره - ان الشاعر القديم كان يسعى للاتصال بالعالم والناس وكانت نفسه تريد أن تألفها وتقترب منها ، سواء نجحت فى ذلك أم خاب أملها فيه .

أما الشاعر الحديث فيتعمد أن يجعل المألوف غريبا والقريب بعيدا . وكل من يقرأ لكبار الشعراء المعاصرين يخيل اليه أن هناك قوة خفية تدفعهم دفعا الى تحطيم الصلة بينهم وبين العالم والناس . (ومن يتابع الرواية الحديثة يلاحظ أيضا أنها تحرص على هذا الاغراب وقطع الصلة بين الناس والأشياء أو بينهم وبين بعضهم البعض وذلك ابتداء من روايات فلوبير الأخيرة الى روايات وأقاصيص هيمنجواى والبير كامى والروائيين الجدد) .

يقول الكاتب الروائى النمسوى « روبرت موزيل » (١٨٨٠ - ١٩٤٢) : ان الشاعر يحس حتى فى الصداقة والحب بأنفاس الكراهية التى تبعد الكائنات بعضها عن بعض . « **والشعور بأن قرب الانسان من الانسان هو فى حقيقة الأمر بعد عنه يكاد أن يكون موضوعا ثابتا من موضوعات الشعر الحديث** . فقصيدة « اغنية » للشاعر الايطالى « انجارتى » الذى ولد بالاسكندرية (١٨٨٨ - ١٩٦٤ م) تنتهى بحزن غير عاطفى يعبر عنه قوله ان الحبيبة بعيدة كما لو كانت فى مرآة ، وأن الحب يكشف عن القبر اللامتناهى للعزلة الباطنة :

من جديد أرى فمك البطىء
(بالليل يتقدم البحر ليلقاه)
وأرى فرس فخذيك
يسقط متهالكا
بين ذراعى اللتين كانتا تغنيان،
وأرى نوما يعيد اليك .
نضارة جديدة وموتا جديدا .
والعزلة الشريرة
التى يكتشفها فى نفسه كل من يحب
كأنها الآن قبر لا متناه
يفصلنى الى الأبد عنك .
حبيبتى ، بعيدة أنت كما فى مرآة ..

ولوركا يقول فى احدى قصائده : « ما أبعدنى حين أكون قريبا منك - وما أقربنى حين أكون بعيدا عنك » . والشاعر الألمانى كارل كرولوف (١٩١٥ -) يقول فى « قصيدة حب » (١٩٥٥) : هل ستمعيننى خلف الوجه المشوشب للقمر الذى يتفتت ؟ .. والليل يتكسر كالصودا ، « أسود وأزرق » . وكأن هذه الصور الصلبة وهذا التحطم والتناثر والانكسار تعبير عن فشل محاولته للقرب من الحبيبة كما هو تعبير عن خلاصه الوحيد المنتظر على يد اللغة الشاعرة الخلاقة .

والجزء الأخير من قصيدة لوركا المشهورة عن صديقه مصارع الثيران سانشيث ميخياس يحمل هذا العنوان « نفس غائبة » . انه لا يذكر الميت ولا الموت بكلمة واحدة وانما يقول ان أحدا لم يعد يعرف صديقه، لا الثور والخيل والنمل فى بيته ولا الطفل والماء ولا الحجر الذى يرقد تحته . ولقد صار الميت بعيدا عنه بعدا لا يستطيع التذكر نفسه أن يصل اليه . « لكننى أغنى باسمك » . غير ان هذا لايجدى أيضا . فالشاعر الذى غلبته الوحدة واليأس من الوصول الى الصديق البعيد لم يعد يملك الا الغناء عن النسيم الحزين الذى يسرى بين شجيرات الزيتون .

وقل مثل هذا عن قصائد الشاعر الأسبانى رافائيل ألبرتى (١٩٠٢ -) التى نشرها فى سنة ١٩٢٩ بعنوان « عن الملائكة » الملائكة التى يتحدث عنها الشاعر ليس لها أى معنى دينى . انها كائنات خرساء كالأنهار والبحار ، خلقها خيال شاعر وحيد . هناك صراع خفى يدور بينها وبين الانسان وينتهى الى انقطاع كل أمل فى الاتصال بينهما . فالانسان يعلم أن الملاك موجود . غير أنه لا يراه، ولا النور يراه ، ولا الريح وزجاج النوافذ تراه ، والملاك أيضا لا يرى الانسان ولا يعرف المدن التى يسير فيها ، لأنه بلا عيون ولا ظلال ، ولأنه يعزل الصمت فى شعره » ، وما هو



هـ . و . أودن

الا « ثقب وحيد رطب ، ونبع جف الماء فيه » .. لقد مات بيننا نحن البشر ، أضاع المدنية وأضاعته . ومع أن من الصعب تفسير هذه القصائد (التى وصفها البعض خطأ بالسريالية)، الا أن الرمز الذى تدور حوله لا يستعصى على الفهم . فالملائكة كائنات نورانية مباركة ، سواء أرسلت الى الناس لتبشرهم بنعمة الله أم لتنذرهم بغضبه ونقمته . كان الانسان يحس صلة بينه وبينها ، وكان يشعر انه ليس وحده فى هذا الكون ، ويرى بين الحين والحين أن هناك كائنا علويا يرعاه ويتذكر وجوده على الأرض البائسة . غير أنه يبدو أن الملائكة قد سئمت الانسان فلم تعد تهتم بشأنه ، بل ولم تعد تذكر منه الا صورا للقبح والفساد والفناء ..

للكاتب الألمانى **فرانز كافكا** (١٨٨٣ – ١٩٢٤) أمثولة جعل عنوانها « القرية المجاورة » يقول فيها : « كان من عادة جدى أن يقول : ان الحياة قصيرة الى حد مذهل . والآن تضغط الحياة بذكرياتها حتى لا أكاد أتصور مثلا كيف يمكن أن يصمم شاب على ركوب جواده الى القرية المجاورة دون أن يخشى ، – وبصرف النظر تماما عن الصدف المؤلمة – من أن يكون عمر الحياة العادية التى يلازمها الحظ أقصر بكثير من أن يتسع لمثل هذه الرحلة ».

هذه الأمثولة تعبر عن **موقف أساسى فى وجدان الجيل الحديث ، ألا وهو العجز عن الوصول حتى ولو كان الهدف قريبا** . ولنضرب مثلا لذلك من الشعر الحديث **بقصيدة لوركا « أغنية فارس »** :

قرطبة .
وحيدة وبعيدة .
فرس أسود صغير ، قمر كبير ،
حبات زيتون فى خرج سرجى .
أعرف الطرق حقا .
غير أنى لا أبلغ قرطبة أبدا .
خلال المدى الفسيح ، خلال الريح ،
فرس أسود صغير ، قمر أحمر .
الموت يحدق فى .
من أبراج قرطبة .
آه ! ما أطول الطريق !
آه ! يا فرسى الشجاع !
آه ! الموت يخطفنى .
قبل أن أبلغ قرطبة !
قرطبة ، وحيدة وبعيدة .

فهذا الفارس يعرف الطريق الى هدفه وهو مدينة قرطبة . ولكنه يعرف أيضا انه لن يصل أبدا الى هذا الهدف . ان الموت يحملق فيه من أبراج قرطبة ، وهو لن يعود الى بيته لأن الموت ينتظره هناك فى السهول الشاسعة التى تعصف فيها الرياح . وما كذلك الشاعر القديم الذى كان يحن الى بيته أو وطنه ، ويحمل فى نفسه صورة البيت والدخان الذى يصعد من مدخنته ، والسور الذى يظهر فوق سطحه ، والعجوز التى ستفتح له الباب ...

لنضرب كذلك مثلا بقصيدة « جوته » التى تبدأ بهذا البيت : « دعونى أبكى » وهى احدى قصائد ديوانه الشرقى التى لم ينشرها فيه ووجدت فى أوراقه بعد موته :

دعونى أبكى . يحوطنى الليل .
فى الصحراء الشاسعة .
الجمال راقدة . الرعاة كذلك راقدون ،
والأرمنى سهران يحسب فى هدوء ،
أما أنا فأرقد الى جواره ،
وأحسب الأميال التى تفصلنى عن زليخة ، وأتفكر باستمرار فى الدروب الملتوية المزعجة التى تطيل الطريق .
دعونى أبكى . فليس هذا عارا .
الرجال الذين يبكون طيبون .
لقد بكى أخيل على حبيبته بريزيس .
واكسيركيس بكى الجيش الذى لا يهزم ،
والاسكندر بكى حبيبته التى انتحرت .
دعونى أبكى . ان الدموع تحيى التراب ،
ها هو ذا يخضر .

فالشاعر هنا بعيد عن هدفه . يقضى ليلته فى الصحراء المترامية الأطراف ، ويفكر فى الأميال التى تفصله عن حبيبته فيبكى . غير أن بعد هذا الهدف فى المكان لا يبعده

عنه فى الحقيقة . ذلك لأنه يظل شيئا يحن اليه كما يظل شيئا مألوفا لديه ، قريبا منه بالتذكر والشوق ، يمكن الوصول اليه بين يوم وآخر . انه حزين حقا . لكنه حزن يمكن أن يجد العزاء . بل انه ليعزى نفسه حين يتذكر أبطالا قدامى ، بكوا حقا ، والبكاء لا يعيب الرجال ..

أما شاعرنا « لوركا » فيقول فى مطلع قصيدته ان قرطبة بعيدة . ولا يصح أن نتصور انه بعد مكانى . فالفارس يرى المدينة أمام عينيه . ولكنها بعيدة عنه بعدا مطلقا ، على الرغم من قرب المسافة التى تفصله عنها . ان هناك لغزا محيرا يتمثل فى شبح الموت الذى يطارده ويبعد المدينة عنه كما يبعده عنها . ما من شوق ولا دموع ولا عزاء عن هذا الاحساس الفاجع بالبعد المحتوم . فالنفس تعيش فى يأس مطبق . والشاعر ينادى الجواد والطريق والموت وهذا هو كل شىء . أضف الى ذلك هذه الجمل التى تدور فى شبه دائرة ناقصة ، وتخلق باستغنائها عن الأفعال صورة لغوية تعبر عن استسلام الشاعر للغربة وخوفه من الخطر الجاثم عليه.

هكذا يتجلى لنا الفرق بين أسلوبين فى التعبير الشعرى. فالهدف البعيد فى المكان يظل قريبا من نفوس القدماء انهم يتصورونه ويحنون اليه ويبكونه ويعزون أنفسهم بقرب الوصول اليه . أما المحدثون فيتحول القرب المكانى عندهم الى بعد هائل مخيف تحس به نفوسهم أوضح احساس وأقساه . **الشاعر القديم مطمئن للعودة الى بيته واهله . أما الشاعر الحديث فيعلم أن هذه العودة مستحيلة ، لأن هناك قدرا يأسره ويتسلط عليه ويبعد الوطن عنه أو يبعده عن الوطن** . انه ليس غريبا فى هذا العالم فحسب ، بل ان العالم نفسه قد صار غريبا عليه ..

٧ — خاتمة :

ان الشاعر الحديث يحس بأن القوى التى تهدد حريته تزداد كل يوم ، ولذلك يزداد تلهفه عليها وتشبثه بها . وهو لا يبخل فى سبيل ذلك بشىء لا تعز عليه تضحية ، ولو



ا . باوند

أدى به الأمر الى تحطيم الواقع واعادة النظر فى كل المقدسات والانفصام عن التراث أو معاداته والسخرية منه .

لم يعد الشاعر يجد الراحة والاطمئنان فى الواقع التاريخى أو الموضوعى المحيط به ، ولا عاد يشعر بقربه من حقيقة عالية كانت تطل على أسلافه وترعاهم . لذلك راح يخلق لنفسه عالما جديدا من خياله ، ويبدع بالكلمة الشاعرة وحدها مملكة غير واقعية ، مملكة تتعمد أن تعلن العداء على كل ما هو مألوف ، وتناقض كل ما كان يفوح برائحة الثبات والاطمئنان .

ان الشعر الحديث أشبه بحكاية أو « حدوتة » عظيمة لم تسمع من قبل ، ولكنها حدوتة وحيدة شديدة الوحدة . انه بستان تنمو فيه الزهور ، ولكنه يمتلىء كذلك بالاشواك والاحجار وتكثر فيه الثمار ، كما تكثر العقاقير والسموم الخطرة . اذا اراد القارىء أن يتجول فى طرقاته أو يعيش فى جوه المتقلب فعليه أن يتحمل أقصى ما يستطيعه من العذاب والشقاء . واذا أمكنه ان يسمع شيئا فربما سمع فى هذا الشعر صوت الحب الوحيد العنيد الذى يرفض أن يستهلكه القراء و « المعجبون » ، بل يؤثر ان يضل فى المتاهات او يتحدث فى الفراغ على ان يتحدث الينا او يتقرب منا . ان القصيدة الواحدة تمتلىء بأطلال الواقع الذى فككه الخيال الجرىء ومزقه . ولكن هناك عوالم أخرى « غير واقعية » تسبح فوقها ، وتكون مع تلك الأطلال ذلك السحر الذى يدفع الشعراء الى تأليف شعرهم ، كما يدفع القراء الى التحمس له أو النفور منه .

لقد امتلأت لغة الشعر كما قدمت بالانغام الناشزة والصور المتنافرة ، شأنها فى ذلك شأن لغة الموسيقى الحديثة أو الرسم والتصوير. ولكنها ستظل لغة شعرية وان استعصت على الفهم فى معظم الأحيان . ان الشعراء يحسون اليوم أكثر من أى وقت مضى أنهم وحيدون مع اللغة . ولكنهم يحسون كذلك أن اللغة هى ملجأهم الوحيد . كما يعرف أكثرهم وحدة

أنه يتصل على الرغم من كل شيء بنوع من الخلود الذى يمتد الى الأزل ويدوم الى الأبد ، واعنى به حرية اللغة وقدرتها المستمرة على الابتكار والتجربة واللعب والغناء ..

ونسأل الآن سؤالا ربما طاف بذهن القارىء : ما هو مستقبل الشعر الحديث ؟ والحق أن الجواب على هذا السؤال شيء عسير ان لم يكن مستحيلا . فلا يدرى أحد حين تنشب ثورة كيف ولا أين ستنتهى وقد يقول قائل أن ثورة الشعر الحديث قد أوشكت أن تبلغ نهايتها ان لم تكن قد بلغتها بالفعل ، وأن الشعر الجديد قد أوشك أن يستنفد طاقاته ، ولابد أن يبحث الشعراء والنقاد عن مخرج جديد .

ولكن كيف يبدو هذا المخرج وعلى يد اى عبقرى سيتم ؟ هل سيبتعد عن الموجات الصاخبة والشعارات الصارخة والمدارس المتحمسة والبيانات المزهوة بكل جديد ؟ أم سيظل يدور تلك الدورة المحتومة التى كتبت على كل نشاط يبذله الانسان ؟

لا احد يدرى كما قلت . وترك الأسئلة مفتوحة لا يعنى أن نتشاءم أو نستسلم للحزن ، فهذا شيء لابد أن نرفضه ونقاومه دائما وبكل ما نستطيع من وسائل (ومنها الشعر !) . ولكنه يعنى **اننا لا نستطيع أن نتنبأ بمستقبل الشعر ولا بمستقبل غيره من الفنون ، وكل ما نستطيعه أو ما يجب أن نفعله هو أن « نعرف » حالته الحاضرة ، و « نفهم » كيف وصل الى ما هو عليه .**

ان المدارس الجديدة تلتئم ويلتف حولها المتحمسون حينا ثم ينفض كل الى سبيله . والسؤال القديم ــ الذى لا نكف نحن الشرقيين عادة عن القائه ــ وهو هل هناك جديد تحت الشمس ؟ وهل ترك لنا القدماء ما نقوله ؟ يمكن أن يجاب عليه بنعم ليس هناك جديد كما يجاب عليه : **بل هناك ما لا نهاية له كل يوم وكل لحظة مما يمكن أن يجرب ويقال ، وبخاصة بالنسبة لنا نحن العرب الذين نريد أن نحافظ على التراث ونتجاوزه فى آن واحد ، ونصمد فى مواجهة الحاضر بكل نكباته، ونصر على ميلاد مستقبل جديد مهما كان الثمن** (وما أكثر ما يستطيع الشاعر العربى الجديد أن يقول ويضيف فى هذا المجال) .

لا أحد يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل كما قلت . فالثورات فى عالم الفن تمضى فى سبيلها ثم تنقلب الى ضدها. وتنشأ ثورات أخرى باستمرار (الفن طائر فريد يأبى ان يرضى بالأقفاص ، وطالما حبسوه فى المعبد والكنيسة وقصر السلطان وديوان الحكم ومقر الحزب فعرف دائما كيف ينجو بنفسه !) وليس معنى هذا أن ندين ثورات الشعر الحديث فى أوروبا أو ثورة الشعر الوليدة فى بلادنا . فليست وظيفة الكاتب أن يحكم ويدين ، بل أن يفهم ويتعاطف . وماذا يمكن أن يتعلمه شاعرنا الجديد (حارس لغتنا وتراثنا وضميرنا، وأمل حاضرنا ومستقبلنا) من دروس اكثر من نصف قرن قطعها الشعر المعاصر فى بلاد غير بلاده ؟ . لا شك انه يستطيع أن يتعلم الكثير . يستطيع أن يتعلم أولا الا يقلد هذا الشعر تقليدا أعمى لا يناسب لغته ولا حسه (فالتقليد فعل القرود !) ، والا يتجاهله مع ذلك او يسدل من دونه الأستار . ويستطيع أن يتعلم كيف يضع تراثه بين عينيه وفى حبات قلبه ، على أن يتعلم فى نفس الوقت كيف يتجاوزه الى مشكلات الحاضر وآمال المستقبل ويستفيد من حكمه وأخطائه ، ويميز كنوزه وروائعه من نفاياته وأعبائه ، ويواجه عالم القلق الحديث بمزيد من جسارة اللغة وشجاعة الذات التى تصر على أن تحقق نفسها أو تموت .

عبد الغفار مكاوى

الحاصل على جائزة كومبا

منحت جائزة كومبا (كفاح) الفرنسية لعام ١٩٦٧ ، الى الكاتب الفرنسى دومينيك دورو مؤلف كتاب « وفاة لويس فردينان سيلين » وذلك مكافأة له على جميع مؤلفاته الأدبية ومكافأة له كذلك على نشاطه فى الاشراف على « منشورات الهيرن » المخصصة لنشر دراسات وافية عن أديب فرنسى أو أجنبى ، وذلك فى كل ستة أشهر ، وقد نشرت حتى الآن كتبا خاصة عن كل من رينيه دى كادو، وجورج برنانوس ، ولويس فردينان سيلين وايزرا باوند ، وهنرى ميشو.

هذا ويعتبر دومينيك دورو مؤلفا شهيرا بعد أن أصدر عددا من الكتب، فى طليعتها كتاب «مدموازيل أنيسيت» ورواية « الهارمونيكا » كما يعتبر من اهم العاملين فى ميدان الثقافة والنشر بعد أن أصبح فى عام ١٩٦٦ مساعدا للسيد كريستيان بورجوا الذى يدير دار النشر الشهيرة التى تحمل اسمه . وقد كتب بيير دوبوادوفر أحد أعضاء لجنة التحكيم فى جائزة « كومبا » ، والتى يشترك معه فيها كل من آلان بوسكيه ، وموريس كلاڤيل ، وبيير ايمانويل ، وماكس پول فوشيه ، وفرانسوا توريسيين ، وفيليب تيسون مدير صحيفة «كومبا» التى كان يديرها من قبل الأديب الشهير البير كامى، كتب بيير دوبوادوفر عن الفائز يقول : « كافأت جائزة كومبا التى تمنحها لجنة محكمة من الأدباء الذين لا يؤمنون بشيء غير الأدب ، كافأت أديبا يروق لى ، لأنه روائى يؤمن بالعالم وبالأدب ، وينخرط حتى الأعماق فى هذا الذى يؤمن به ولا يكفر » .

بعث شعري جديد

بثورة تعبير لا بثورة عروض

فى الصفحات الأولى من كتابها عن « **قضايا الشعر المعاصر** » تحدد الشاعرة العراقية **نازك الملائكة** يوما بدأت فيه حركة الشعر الجديد ! تقول نازك ان ذلك حدث ذات يوم من صيف ١٩٤٧ حين انتهت من كتابة قصيدتها « **كوليرا ..** » التى كانت استجابة للوباء العاصف بقرى مصر ومدنها فى ذلك الحين :

سكن الليل
اصغ الى وقع صدى الأنات
فى عمق الظلمة ، تحت الصمت ، على الأموات
صرخات تعلو ، تضطرب
حزن يتدفق ، يلتهب
يتعثر فيه صدى الآهات .



فاروق عبد القادر

وسواء اصح زعم نازك ام لم يصح فلا شك فى ان حركة الشعر المعاصر (ولنستخدم هذا التعبير بدل الشعر الحر أو الجديد) – شان أية حركة فنية – ليست تخضع للمبادرة الفردية أو الموهبة الشخصية قدر ما تكون تعبيرا عن اضطراب يجيش فى قلب المجتمع كله ، يلتقطه هؤلاء الأفراد الموهوبون ، الأصفى احساسا ، والأكثر اصغاء لهمس الجماعة .

وهذا صحيح تماما . فحين كانت نازك مشغولة بسطور قصيدتها الأولى فى بغداد كان فى العراق نفسه شعراء آخرون – كما كشفت مجموعاتهم الأولى – يمهدون الدرب نفسه ، كان هناك **بدر شاكر السياب وبلند الحيدرى** و**عبد الوهاب البياتى** ، وفى مصر كان **عبد الرحمن الشرقاوى ولويس عوض** وغيرهما ممن لم يقدر لنا ان نعرف تجاربهم .

تتابعت التجارب اذن . وعلى الرغم من كثرة ما كتب من الشعر المعاصر وعنه حتى الآن – فما زال هذا التعبير يختلط بغيره من الأشكال التى ينتمى بعضها الى الشعر التقليدى ، ويتجاوز بعضها الآخر نطاق الشعر كله . لكننا نحدد من البداية ما نعنيه ، فنقصد بتعبير « الشعر المعاصر » هذا اللون من الشعر الذى استبدل « **التفعيلة** » بنظام الشطرين فى كتابة البيت الواحد ، ونوع بين اعدادها فى كل سطر شعرى ، فاختفى البيت التقليدى ذو الشطرتين المتكافئتين وحلت محله التفعيلة الواحدة . ولم يعد شاعرنا المعاصر يلتزم قافية مفروضة عليه سلفا بحكم قوالب بحور الشعر التقليدى ، لكنه اخضع قصيدته لقافية اخرى تنبع من قلب العمل الفنى نفسه . واحتفظ الروى – الحرف او الحروف الأخيرة من البيت – بمكانه فى بعض القصائد واختفى من بعضها الآخر ، واكتسب الشعر موسيقاه من شىء آخر غير صخب الروى الواحد ورتابه تكافؤ الشطرين .. اكتسبها من تنويع عدد التفعيلات فى كل سطر – من التفعيلة الواحده الى تسع تفعيلات – ، ومن ايقاع الألفاظ المفردة وما تنسجه من موسيقى داخل القصيدة الواحدة .

هذه الاختلافات التكنيكية ليست كل شىء . ثمة اختلافات أعمق فى المضمون وطريقة التعبير ، وهذا ما يجعلنا نؤكد أن حركة الشعر المعاصر ثورة تعبيرية كاملة وليست مجرد تلاعب بالعروض التقليدى للشعر أو خروج عليه .

لكن هذه الحقيقة – من الناحية الأخرى – لا تنفى أن الشعر المعاصر نابع من قلب التراث ، وانه قمة سلسلة من محاولات بدات منذ عصر مبكر لتطويع القالب الشعرى ، فالرباعيات والخماسيات والدوبيت ، بل وتلك القصائد الطويلة التى تخلو تماما من الروى الواحد (تذكر نازك الملائكة قصيدة كاملة لجميل صدقى الزهاوى ، ويثبت د . عز الدين اسماعيل قصيدة اخرى لعبد الرحمن شكرى) ، أقول ان تلك جميعا كانت محاولات للفكاك من اسر « القفص الحديدى » الذى وضعه الخليل بن أحمد بعد أن استقرأ نماذج الشعر التى عرفها ذات يوم قبل ألف سنة . ولم تبلغ تلك المحاولات شيئا لأنها دارت حول المشكلة ولم تضرب فى قلبها ، بعبارة اخرى .. رغم محاولات الخروج على الاطار التقليدى للشعر فقد بقى الشعر تقليديا

ما دام يلتزم القيد الرئيسى فى هـــذا الاطار : الانتظام داخل البيت الواحد والقافية المفروضة من خارج العمل الفنى ، أما الشعر المعاصر فقد واجه مشكلة الاطار بحسم .. فخرج عن نظام البيت ليلتزم بالتفعيلة ، وخـــرج عن القافية المفروضة ليلتزم بقافية القصيدة .

وحين رفض الشاعر المعاصر أن يلتزم قيـــود الشكل التقليدى فقد وضع لنفسه قيوده . انه لا يستطيع أن يخرج على التفعيلة الواحــــدة والا خرج عن اللغة نفسها . فليست التفعيلة — فى نهاية الأمــــر — الا توفيقا بين الحركتين المكنتين للصـــوت من حيث هو تجســـيد فى الزمان : الحركة والسكون . (من المهم ان نذكر هذه الملاحظة : ان التفعيلات التى تتكون منهابحور الشعر الستة عشرتنحل فى النهاية الى عددمحدود من التشكيلات . الحركة المفردة ، والحركة التى يليها سكون . وعلى سبيل المثال فان فعولن هى : حركة مفردة ، حركة يليها سكون ، ثم حركة اخرى يليها سكون . وهكذا ..) والى جانب التزام الشاعر المعاصر بالتفعيلة فان عليه أن ينسج موسيقاه ، من القافية الداخلية ، وحريته الكاملة فى تنويع عدد التفعيلات فى السطر الشعرى . هنا لم يعد يوقف تدفقه الشعرى نهاية بيت أو التزام بحرف معين ، بل نهاية الدفقة الشعورية الواحدة هى التى تحدد نقطة الوقوف . ان هذا أقرب الى جوهر الشـــعر وطبيعته من حيث هو اقتصاد وتركيز . وقد كان علماء العروض يطلقون كلمة « الحشو » على الشطر الثانى من البيت الشعرى باستثناء المقطع الأخير ! ..

مرة أخرى .. ان للشعر المعاصر جـــذوره الضاربة فى قلب تراثنا الشعرى والحضارى . انه ليس حركة « مستوردة .. » ، وليس مجرد تأثر بالشعر الغربى (والانجليزى بوجه خاص) فقط ، قد يتضح هذا التأثر فى قصائد بعض الشعراء ، وقد يتضح فى أعمال كاملة (مجموعة « بلوتولاند » للويس عوض على سبيل المثال) لكن حركة الشعر المعاصر — ككل — قد أثبتت أنها حركة أصيلة تماما وجديرة بالبقاء ، انها نقيض الشــكل التقليدى لكنها ليست مقطوعة الصـــلة به . وللشعراء الذين برزوا روادا للشعر الجـــديد قصائد — ومجموعات — كاملة مكتوبة على النسق التقليدى ، بل ومقاطع داخل القصيدة المكتوبة على النسق الجديد ، وهذا كله يؤكد حقيقـــة هامة : ان الشكل التقليدى للشعر ، والشــكل الجديد له ليسا متعارضين ، لكن ما يريد الشاعر ان يقوله هو الذى يحتم — فى المقـــام الأول — الشكل الذى يلتزمه لقصيدته .

هل تريد أن ترى وجها آخـــر للعلاقة بين شعرائنا المعاصرين والتراث ؟ .. ان آخـــر ما قدمه لنا صلاح عبد الصبور كان عن « مأساة الحلاج .. » ، وآخـــر ما قدمه عبد الوهاب البياتى عن الحياة الباطنية للحلاج والمعـــرى والخيام ، ومن أروع ما كتب أدونيس قصـــيدة الصقر عن فرار عبد الرحمن الداخل من دمشق الى الأندلس ..

وحرص الشاعر المعاصر على تأكيد ذاته فى مواجهة الجماعة هو ما دفعه لأن يطرح القيـــود القديمة (ويلتزم قيوده هو) ، لكن احساسه بهذه الجمـــاعة نفسها هو ما دفعه لأن يرفض الوقوف عند الجزء فيتجاوزه الى الكل ، وكما كان الشاعر القديم حريصا على وحـــدة البيت فى قصيدته ، وتجويد المعنى فى داخله قدر ما يستطيع ، تجاوز الشاعر المعاصر البيت الى القصيدة ، وأصبح حريصـــا على فنية بنائها والتنسيق بين العناصر الداخلية فيها .

هذان جانبان من تلك الدائرة الجدلية الدائمة التى تشمل الفنان والجمـــاعة ، والموقف الذى اختاره الشاعر المعاصر يتلاءم والاطار العام لهذا الصراع .

فنظرة الى العالم العربى فى تلك السنوات التى شـــهدت بداية الشعر المعاصر ونموه تؤكد هذا الاختيار . فليس من قبيل الصدفة العشوائية ان يقترن ميلاد هذه الحركة بتلك الســـنوات الحاسمة فى تاريخنا القومى ، وخاصة ١٩٤٨ . كانت نكبة ١٩٤٨ تمثل قمة التعبـــير عن فشل النمط الحضارى الذى تعيشه شعوب المنطقة العربية ، ومن قاع النكبة — أو قمتها — انبثقت استجابات أكثر صحة وثورية : ١٩٥٢ فى القاهرة، ١٩٥٤ فى الجزائر ، ثم ١٩٥٨ فى بغداد .

رفض الواقع الفاســـد اذن نقطة انطلاق شعرائنا المعاصرين الى رفض الأشـــكال الفنية المفروضـــة . كل شىء فينا وحولنا يتغير .. فلم الابقاء على شكل تعبيرى نضيق به ؟ .. لسنا بحاجة الى مزيد من القيود ! ..

وتجسد رفض الواقع فى عديد من الاستجابات اختلفت باختلاف الشعراء أنفسهم من حيث تكوينهم الفكرى ، وعدتهم الفنية ، وانتماءاتهم السياسية .. باختصار من حيث اختلاف موقفهم من الحياة والانسان . وتنوعت الاستجابات : من الغوص فى قوقعة الحزن العميق (**نازك الملائكة ، صلاح عبد الصبور**) ، الى الانتماء لموقف سياسى معين والوقوف — شعرا وحياة — الى جانبه (**بدر شاكر السياب ، عبد الوهاب البياتى**) . الى البحث عن الخلاص فى لحظة الشبق (**نزار قبانى**) ، الى الانعكاف على الذات والغوص فى سراديبها الموحشة (**أدونيس وخليل حاوى**) ، الى الالتزام الحار والعميق بقضايا الانسان فى مصر والمنطقة العربية (**أحمد عبد المعطى حجازى**) ..

وليست هذه التحديدات نهائية ، وليست جامعة ولا مانعة ، لكنها أقرب الى تلمس أوضح النغمات فيما يعزفه كل شاعر . فلصلاح ونازك قصائد كثيرة تعبر عن هموم أخرى ، ولأحمد حجازى قصائد كثيرة تعبر عن الحزن وغربة الانسان فى المدينة ، وللبياتى والسياب غنائيات عاطفية كثيرة . لكن رفض الواقع وراء استجاباتهم جميعا .

تصف نازك حزنها بأنه « أفعوان .. » لا مفر منه ولا فكاك ، انه يغلق كل الأبواب ويتحدى الرجاء ، وهى تصف حزنها :

صامد كجبال الجليد
فى الشمال البعيد
صامد كصمود النجوم
فى عيون جفاها الرقاد
ورمتها أكف الهموم
بجراح السهاد ..

ولا تعرف منه فكاكا .. ولا مفرا :

أين أين المفر
من عدوى العنيد
وهو مثل القدر
سرمدى ، خفى ، أبيد .

أما صلاح عبد الصبور فيعانق حزنه ، ويغنى له ، لكنه يعرف أنه يفترش الطريق ، وفى أول قصائده عن الحزن يقول صلاح :

والحزن يولد فى المساء لأنه حزن ضرير
حزن طويل كالطريق من الجحيم الى الجحيم
حزن صموت
والصمت لا يعنى الرضاء بأن أمنية تموت
وأن أياما تفوت
وبأن مرفقنا وهن
وبأن ريحا من عفن
مس الحياة فأصبحت وجميع ما فيها مقيت .

ان حزن صلاح عبد الصبور ليس قدرا ، لكنه حزن له أسبابه : موت الأمنيات ، وأثر مرور الأيام ، ثم تلك « الريح من عفن » التى مست وجه الحياة .

هذا الحزن القدرى عند نازك ، الميتافيزيقى عند صلاح يكتسب مضمونا آخر عند أحمد حجازى . انه حزن الشاعر الذى لا يعرف الطريق الى قلب من يريد أن تصل كلماته اليهم :



ف ١

أين الطريق الى فؤادك أيها المنفى فى صمت
الحقول ؟ ..
لو أننى ناى بكفك تحت صفصافة ! ..
أوراقها فى الأفق مروحة
خضراء هفهافة
لأخذت سمعك لحظة فى هذه الخلوة ..

وهـذه النماذج للتعبير عن الحزن ــ رغم اختلافها فيما بينها ــ تختلف جميعا عن التناول الرومانسى الساذج لهذه الظاهرة ، والبحث عن الملاذ فى أحضان الطبيعة . ان الطبيعة عند الشاعر المعاصر ليست اطارا فارغا يملأه بما يشاء ، لكنها جزء من ايقاع ينتظمها وينتظم نفس الشاعر فى نفس الوقت . انها ليست صـورة لعواطفه مسقطة عليها ، لكنها هى وعواطفه معا كل واحد . وغناء شاعر كأحمد حجازى للقرية يختلف عن غناء محمود حسن اسماعيل لها . هى عند الأول بديل عن مشاعر الوحدة والغربة والضياع التى يحسها فى المدينة ، وهى عند الآخر اطار فارغ مزركش يسقط عليه عواطفه ومشاعره .

وكما كان الحزن مظهـرا من مظاهر رفض الواقع عنـد الشعراء المعاصرين ، كانت قضية الانتماء ــ السياسى ، بل والحزبى ــ مظهرا آخر .

وقد عاش بدر شاكر السياب حياته ــ ومن ثم شعره ــ تعبيرا عن هذه العلاقة المتوترة بين الفنان والانتماء الحـزبى بمعناه الضيق . ونظرة الى شعره ، الذى اكتمل بموته ، تكشف لنا المسار الدامى الذى سارت فيه هذه العلاقة . فالسياب الذى ظل لآخر لحظة فى حيـاته يغنى للعراق ، لقريته جيكور ونهرها بويب ، لغابات النخيل على شطوط البصرة ، تقاذفه الولاء الحزبى والسياسى حينا بعد حين ، لكن ما بقى منه بعد هذا كله هو الايمان الذى لم يفارقه يوما بالانسان ، وبأن يوما لابد سيتنور « كالحلمة فى فم الوليد .. » ، والانتماء الحقيقى ــ اوسع واشـمل من الولاء الحزبى او السياسى ــ لخطو الثورة فى الأرض العربية ، والحب الذى لم يفتر لقريته وللعراق :

أحببت فيك عراق روحى أو حببتك انت فيه
يا أنتما ــ مصباح روحى أنتما ــ وأتى المساء
والليل أطبق ، فلتشعا فى دجاه فلا أتيه .
لو جئت فى البلد الغريب الى ما كمل اللقاء
الملتقى بك والعراق على يدى .. هو اللقاء !

كذلك عرف شـعر عبـد الوهاب البياتى الانتماء بمعنـاه الشامل والولاء بمعناه الضيق ايضا ، والتزام أحمد عبد المعطى حجازى بقضايا الانسان العربى بوجه عام لم يحل بينه وبين ان يخصص احدى قصائده « للاتحاد الاشتراكى » !.



وكما دفع رفض الواقع ببعض الشعراء الى قوقعة الحزن ، ودفع ببعضهم الآخر الى محاولة تغيير هذا الواقع بالانتماء والولاء ، دفع ببعضهم الثالث الى أن يدير ظهـره للعالم ، وأن يغوص داخل ذاته مستكشفا عوالمها الموحشة . يقول أدونيس :

مرة ، صرت لؤلؤة ،
عرفت كيف تجاور اللؤلؤة اسمها
تكتب له الرسائل
وتحيا وحيدة معه ــ ضمن العـالم خارج العالم ..
حينذاك عرفت كيف تعطى مجانا كالشمس .
وحين رأيتها عارية تبحث عن ثوب ضـائع ترتديه
تعلمت كيف تكسو عرى العالم .
وصحت : أيها الآخرون أيها الأقنعة
اننى من طينة ثانية ، أعيش فى وحـدة اللؤلؤة ،
لهذا تبدون لى ، أنا الميت بينكم ، جثثا ! .

واذا كان ضياع أدونيس واغترابه يكتسبان طابعا صوفيا ــ لو صح هذا التعبير ــ فان خليل حاوى يكاد يكون أكثر شعرائنا المعاصرين تعبيرا عن القلق والتمزق الوجوديين ، وأكثرهم احساسا بعبث العالم . يقول خليل :

الحين بعد الحين تعبر جبهتى
صور ، وتنبت فى الطريق
صور ، يشوهها الدوار
أمى ، أبى ، تلك التى
تحيا ، تموت على انتظار
بينى وبين الباب
صحراء من الورق العتيق وخلفها
واد من الورق العتيق وخلفها

عمر من الورق العتيق ! ..

كل تلك النماذج تعبر عن صور من رفض شعرائنا المعاصرين للواقع ، وهى أيضا تجارب جديدة لم يعرفها شعرنا التقليدى واختنقت فى اطاره الحديدى الصارم . فحين تحرر الشعر من اطار الشكل التقليدى استطاع ان يتسع ليعبر عن خبرات وتجارب لم يتسع لها الاطار القديم ، فترددت فى شعرنا المعاصر نغمات جـــديدة ، واكتسبت القصائد نفسها بناء أكثر غنى وتركيبا . لم تعد القصـــيدة نغمة واحدة مسطحة يطربنا ــ أو لا يطربنا ــ ما فيها من ايقاع رتيب صاخب ، لكنها أصبحت بناء موسيقيا كاملا قد يتكون من « حركة » واحدة أو يتسع ليشمل عدة حركات تتصـــاعد بلحن رئيسى واحـــد له تنـــويعات وتفريعات .

ودون النظر الى طول القصيدة او قصرها، فاننا نستطيع ان نستخدم معيارا آخر للتفريق بين القصيدة **« القصيرة »** و **« الطويلة »** فى الشعر المعاصر . القصيدة القصيرة هى تلك التى تعبر عن **« شعور »** واحد من خلال عـــدد من المقاطع المتتابعة ، والقصيدة « الطويلة » هى التى تعبر عن **« فكرة »** واحدة من خلال عدد من المقاطع اكثر طولا وتعقيدا . القصيدة الغنائية المعاصرة ينتظمها خيط شعورى واحد يبدأ فى العادة من منطلق ضبابى وغائم ، ثم يتطور ــ خلال المقاطع التالية ــ نحو مزيد من الوضوح والتحديد . وكما كانت تنتهى قصيدة الشـــاعر التقليدى بازجاء الحكمة ، تنتهى القصيدة الغنائية المعاصرة باشباع نفسى وعاطفى .. **وحدة العاطفة اذن ، وتطورها فى اتجاه واحد هو ما يميز القصـــيدة الغنائية عن الشكل الآخر المتمثل فى القصـــيدة الطويلة .**

ويختلف الاطار العام للقصـــيدة الغنائية القصيرة . فهى تشبه فى معظم الأحيـــان دائرة شـــعورية كاملة يلتقى طرفاها ، وينتهى المقطع الأخير بما بدأ به المقطع الأول ، وهـــذا الشكل يشمل عددا من غنائيات صلاح عبد الصبور . وعددا من قصائد البياتى والسياب . وعـــلى سبيل المثال نقف أمام قصيدة للسياب بعنوان **« درم »** (هو اسم لقرية بجنوب العراق قضى بها الشاعر جانبا من ايامه الأخيرة مريضا لا يقوى على الحركة ..) .

تبدأ قصيدة السياب بهذا المقطع :

درم
بنفسى مما عرانى برم

وتنتهى بالمقطع نفسه بعد أن يدور الشـــاعر دورة شـــعورية كاملة ينقل خلالها أحاسيسه ومشاعره وهو ملقى عاجز عن الحركة ، عاجز عن الاحساس بمعنى الشباب ، لا هم له الا انتظار الموت :



فما قيمة العمر أقضيه أمشى
بعكازة فى دروب الهرم ؟ ..
أهذا شبابى ؟ .. وأين الشباب ؟ ..
ألا حب ، لا زهو ، لا عنفوان ؟ ..

وفى لحظة يتمنى الشاعر لو تحرر من عجزه بالموت ، فمات بين الثلوج ، على ضفة جدول جمده النسيم . وانطلقت روحه طليقة تجوب المروج . وماذا سيبقى منه بعـــــد ذلك ؟ .. لا شىء ..

سوى قصة قد تثير السأم
يرددها سامر فى الشتاء :
« لقد خط شعرا له من هباء
وكانت له زوجة وابن عم
وطفلان .. لا ، لا ، نسيت .. ابنتان
وطفل .. » ويخبو لديه الضرم
فيعفو على المسند السامر ..

هذا كل ما سيتبقى من الشاعر الذى احب الحياة وكان ملء السمع والبصر . حكاية تروى فى مجالس الســـــمر ، ويخطىء الـــراوى فى تفاصيلها ، ولا تثير سوى السأمة والضجر . وتنتهى القصيدة بما بدأت به :

درم
بنفسى مما عرانى برم .

هـذا الشكل للقصيدة الغنائية التى يلتقى طرفاها لعله اكثر أشكالها شيوعا فى قصـــائد شعرائنا المعاصرين . نجده فى **« كلمات لا تعرف السعادة »** لصلاح عبد الصبور . وفى **« مقاطع من السمفونية الخامسة لبروكوفيف »** و **« النـــار والكلمات »** للبياتى ، وفى قصيدة اخرى للسياب بعنوان **« قصيدة من درم »** .

وثمة اشكال بنائية أخرى يمكن ان يتخذها المعمار الفنى للقصيدة الغنائية المعاصرة ، فتنتهى نهاية « مفتوحة » غير محددة ، أو تتخذ لها بناء آخر تدور فيه المقاطع دورات كاملة ومتتالية ، تبدو مستقلة للوهلة الأولى ، لكن خيطا شـــعوريا واحدا يربط هذه الدورات كلها .

اما القصيدة الطويلة فلعلها الكشف الحقيقى لحركة الشـــعر المعاصر . ومن أوائل القصـــائد الطويلة تلك التى كتبها صلاح عبد الصبور فى عام١٩٥٣ بعنوان **« الملك لك »** ، ومجموعة المطولات التى نشرها السياب فيما بين عامى ١٩٥٤و١٩٥٧ وضمنها مجموعته الكبيرة **« أنشودة المطر »** وان كانت هذه الأخيرة أقل تعقيدا من حيث بنـــاؤها الفنى .

وإذا كان « الشعور الواحـــد » هو جوهر القصيدة الغنائية القصيرة فان « الفكرة الواحدة » هى قلب القصــــيدة **الطويلة** . ففى كل مقاطعها ــ مهما تعددت هذه المقاطع واتخذت لها أرقاما أو عناوين داخلية ــ ثمة فكرة واحدة لكنها ذات طبيعة مركبة ومتصارعة ، تحقق تأثيرها عن طريق التقارب والتآلف مرة ، وعن طريق التضــــاد والتنافر مرة أخرى .

انها ليست مجرد **« تكبير »** للقصيدة الغنائية القصيرة ، لكنها تكاد تكون **« نوعا »** فنيا مستقلا بذاته ، ومنذ قصيدة « الملك لك » . وحتى آخر قصائد أدونيس الطويلة ، تطورت القصــــيدة الطويلة تطورا مذهلا حتى كادت « تقارب التأليف الموضوعى » على حد تعبير الدكتور عز الدين اسماعيل (الشعر العربى المعاصر .. ص ٢٧٧) . ففى كل مقطع من مقاطعها تقليب للفكرة عـــلى وجه من الوجوه ، واثراء لها من خلال الوحـــدة التى تنتظم التنوع .

ولن يسعفنا هذا الحيز الضيق فى الوقوف والعرض التفصيلى لقصيدة من هـذه القصائد ذات الطبيعة المركبة ، لكننا نمر سراعا بقصـــيدة

من أجمل هذه القصائد وأحدثها هى **« الذى يأتى ولا يأتى »** لعبد الوهاب البياتى .

تتكون قصيدة البياتى من ثمانية عشر مقطعا لكل منها رقم وعنوان مستقل ، لكنها جميعا تصور « سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية الذى عاش فى كل العصـــــور منتظـــرا الذى يأتى ولا يأتى .. » . والمقطع الأول من القصـــيدة المركبة عنوانه « صورة على غلاف » وهو أشـبه بالبرولوج أو النشيد الافتتاحى فى ملحمة طويلة :

كان على جواده بسيفه البتار
يمزق الكفار
وكانت القلاع
تنهار تحت ضربات العزل الجياع
ـ مولاى : لا غالب الا الله
فلتغسل السحابة
أدران هذى الأرض ، هذى الغابة .

ثم ينتقل فى المقطع الثانى ليحدثنا عن طفولته :



ولدت فى جحيم نيسابور
قتلت نفسى مرتين ، ضـــــاع منى الخيط والعصفور
بثمن الخبز اشتريت زنبقا ،
بثمن الدواء
صنعت تاجا منه للمدينة الفاضلة البعيدة ..

وبعد أن عرفنا طفولته ينتقل الشاعر ليعرفنا بمدينته فى المقطع الثالث :

كل الغزاة من هنا مروا بنيسابور
العربات الفارغة
وسارقو الأطفال والقبور
وبائعو خواتم النحاس
وقارعو الأجراس
كل الغزاة بصقوا فى وجهها المجدور .

ثم تمضى المقاطع الباقية لتأخذنا مع الخيام ـ الشاعر حينا فى حانة الأقدار ، وحينا فى صيده وطرده ، فى بكائياته ورؤاه ، فى تأمله للموت ولوعته لفقد « عائشة » ، فى انتظاره المترقب دائما للأمل الذى يأتى ولا يأتى ، فى هجرته الى بابل ثم عودته الى نيسابور ، ووقوفه مرة أخـــرى أمام الموت والوريث ، وبحثه المعذب عن الكلمة المفقـودة ورؤيته للعالم الممزق الذى لو جمعت أشلاؤه :

لانطفأت أحزان حادى العيس
ونورت فى سبأ بلقيس
وعادت البكارة
لهذه الدنيا التى تضاجع الملوك والحجارة
لهذه القديسة الهلوك .

المقطع الأخير من القصيدة يأخذ شكل الرباعية التقليدى ، وفيه يكشف البياتى ويؤكد الفكرة التى انتظمها مقاطع القصيدة كلها ، ويضمنها تسـع رباعيات ، وتنتهى قصيدته الطويلة بالأمل :

الميت الحى بلا زاد ولا معاد
ينفخ فى الرماد
لعل نيسابور
تخلع كالحية ثوب حزنها وتكسر الأصفاد .

وحين أصبح للقصيدة العربية مثل هذاالبناء الفنى المركب والمعقد استعانت بطرائق فى التعبير لم تكن تعرفها القصيدة التقليدية . أول هـذه الطرائق **التعبير بالصورة الشعرية** بدل عدة البلاغة القديمة (التشبيه والاستعارة) ، فالشاعر يراكم عدداً من الصور الصغيرة المتتابعة ، أو يقف متأنيا ليرسم صورة تفصيلية تستطيع أن تكون **« مكافئا فنيا »** لاحساسه أو لفكرته . فأحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته **« أنا والمدينة »** يريد أن يعبر عن ضياعه ـ ضياع الريفى الذى ألف انفساح الأرض أمام عينيه بغير حـــدود ـ وهو يواجه الجدران فى المدينة . انه لا يلجأ الى التشـبيه أو الاستعارة أو غيرهما من عدة البلاغة القديمة لكنه يضع عدة صور صغيرة متوالية ترسم فى مجموعها « مكافئا فنيا » لاحساسه بالضياع :

وريقة فى الريح دارت ، ثم حطت ، ثم ضاعت
فى الدروب
ظل يذوب
يمتد ظل
وعينى مصباح فضولى ممل
دست على شعاعه لما مررت
وجاش وجدانى بمقطع حزين
بدأته ثم سكت ..

ان هذه الصور السريعة المتلاحقة : الوريقة التـــافهة التى يذهب بها الريح كل مذهب ثم يضيعها فى الدروب ، وهذا الظل الذى يذوب ، والظل الآخر الذى يتمدد ، وعينى المصـــباح الفضولى ، والمقطع الحزين الذى بدأ فى وجـــدان الشاعر ولم يكتمل . هذه الصـــور جميعا تعبر أصدق تعبير عن احساس الشاعر بالغربة والضآلة أمـــام جدران المدينة الصماء التى يصطدم بها ، وعيون أهلها التى تحاصره .

كذلك استعانت القصيدة بالحـــوار .. مع النفس (المونولوج) ومع الآخـــر (الديالوج) .

وربما كان حرص الشاعر المعاصر على التعبير عن عاطفة أكثر تركيبا وتعقدا ، وحرصه على أن يكون أكثر صدقا ـ بالمعنى الفنى ـ من الشاعر التقليدى هو ما يدفعه لأن يستخدم المونولوج والديالوج فى قصيدته بعد أن استغنى عن معظم أفعـــال القـــول ، فلم تعـــد قصـــيدته مثقلة بقالت وقلت .. الخ . لكنها أكثر صدقا ومباشرة .

ولننظر فى هذا المقطع من قصيدة صـــلاح عبد الصبور « رحلة فى الليل » :

فحين يقبل المساء يقفر الطريق .. والظلام محنة الغريب
يهب ثلة الرفاق ، فض مجلس السمر
« الى اللقاء » ـ وافترقنا ـ « نلتقى مساء
« الرخ مات ـ فاحترس ـ الشاه مات !
لم ينجه التدبير ، انى لاعب خطير
الى اللقاء » ـ وافترقنا ـ « نلتقى مساء غـــد »
أعود يا صديقتى لمنزلى الصغير
وفى فراشى الظنون لم تدع جفنى ينام
ما زال فى عرض الطريق تائهون يظلعون
ثلاثة أصواتهم تنداح فى دوامة السكون
كأنهم يبكون
ـ « لا شىء فى الدنيا جميل كالنســـاء فى الشتاء .. »
ـ « الخمر تهتك السرار »
ـ « وتفضح الازار »
ـ « والشعار .. والدثار .. »
ويضحكون ضحكة بلا تخوم
ويقفر الطريق من ثغاء هؤلاء .

فى هذا المقطع الذى جعل له الشاعر عنوانا داخليا « رحلة الحداد » يضع أمامنا صـــورة الضياع كما يراه . وهو يبدأ بداية « درامية » حقا . فقد انفض مجلس السمر ونهض الرفاق ، وهم يتواعدون للقاء مساء الغد كى يبدأوا ليلة أخرى ـ رحلة أخرى من رحـــلات الحداد ـ يضـــعونها وهم يلعبون بالمصـــائد فوق رقعة الشطرنج ، ويذكر لنا الشاعر بعض حوارهم ، ثم يعود لصوته المفرد فيحكى لصديقته عن الظنون التى تملأ ليله بالأرق ، وفى وسط الليل تنداح أصوات ثلاثة من الساهرين لا يزالون يتحاورون ، انهم صور أخرى للضياع ، فى الخمر والنساء ، ويثبت لنا حوارهم بعد أن تخلص من أفعـــال القول .

وهكذا تكتسب القصيدة بنيتها الدرامية من تعدد الأصوات فيها بدل صوت الشـــاعر المفرد الذى كان يميز القصيدة التقليدية .

ولا يستدعى تعدد الأصـــوات فى القصيدة وجود الآخر بالضرورة ، فقد ينقل لنا الشاعر صوت نفسه وهو يحاورها التماســـا لمزيد من الصدق . يحكى أحمد حجازى :

بالأمس طائر الغرام زارنى
جناحه أخضر
أليس حقا ما أقول ؟ ..

عالم زادكين السرى



جناحه أخضر
وبالندى جناحه مبلول
أليس حقا ما أقول ؟ ..
هنا وقف
دار على منازل الحى ، ودار وانعطف
تابعته ، كان فؤادى يرتجف
حتى وقف ..

ان هذا السؤال الذى يتردد مرتين فى المقطع الواحد : « اليس حقا ما اقول ؟ .. » يقنعنا تماما بصدق الرؤيا التى يريد الشاعر ان ينقلها الينا . انه يحكى عن طائر الغرام الذى زاره ، وكيف ان جناحه أخضر . وكأنه ينتظر منا ان نكذبه ونتهمه بتزييف الرؤية فيقف ليسأل نفسه : أليس حقا ما أقول ؟.. ثم يمضى خطوة أخرى فيضيف للطائر مزيدا من الصفـــات .. ان جناحه كان مبلولا بالندى ، ويكرر السؤال مرة خرى ، ثم ينطلق بعدها ليحكى حكايته . ولو لم يقف الشاعر هنا ليحاور نفسه من أجل ان نصدقه نحن لما استطاع أن يمنح قصيدته هذا القدر من الصدق والتأثير .

كذلك استعانت القصيدة المعاصرة بالسرد القصصى ، وأخضعته لبنية القصـــيدة ونظامها الداخلى ، واستعانت بالرموز المنثورة فى الأساطير والآداب القديمة والحديثة ، بل وخلق الشعراء رموزهم على نحو ما يحدثنا بدر شاكر السياب عن جيكور وبويب ، ونازك الملائكة عن أشـــجار السرور ، وصلاح عبد الصبور عن المتصوفة ، وخليل حاوى عن الناى .

من هذا الاستعراض السريع لبعض مظاهر الشعر المعاصر وقضاياه يتضح لنا ان هذه الحركة لم تكن مجرد خروج على العروض التقليدى الذى عرفه الشعر منذ تعلم الانسان العربى قوله ، لكنها كانت ثورة تعبيرية كاملة : فى الشكل وطريقة التعبير والمضمون على السواء .

واذا كان الشكل الجديد للشعر لا يزال يبدو فى نظر البعض دعـــوة للاستسهال الفنى فاننى أؤكد العكس . ان عناء الشاعر المعاصر وهو ينظم قصيدته ويحكم بناءها وموسيقاها أعظم من عناء الشـــاعر التقليدى حين يعبر عن عاطفة بسيطة ومسطحة داخل اطار فنى محدد له سلفا . ومن الناحية الأخرى فان مقدرة الشاعر على الاحكام تكافىء تماما قدرته على الاسهام فى صنع الحياة ، وحرية الشاعر فى الخروج على الأشكال التقليدية تقابلها مسئولية ثقيلة ، لكن الفن « السهل » ــ اذا صح هذا التعبير ــ هو ما يأتى عفوا فيحدث فى النفس أثرا سريعا ثم يزول .. أمـــا الفن الحقيقى فهو الذى يلمع بجهد الانسان : الخالق والمتذوق على السواء . هنا يكون اثراء حقيقيا لوجدان الانسان ، واضافة الى وعيه بعالمه .

فاروق عبد القادر

بعد اقل من عام مضى على وفاة المثال العـــالمى **چياكوميتى** ، يختفى آخر ممثل للنحت فى مدرسة باريس ، وهو **أوسيب زادكين** ، الذى حافظ بدوره على خاصية الحياء الانسانى وذلك فى تماثيله العديدة والشهيرة التى جمعت بين الخيال التزيينى والعاطفة الشعرية .

والغـــريب أنه فى الوقت الذى كانت فيه المكتبة الوطنيـــة بباريس تستعد لتدشين معرض خاص بأعمال زادكين ، أعلن نبأ وفاته . والأكثر غرابة أن يكون حال زادكين هو حال مواطنيه **سوتين وزاك وشاجال** ، فقد رحل هو الآخر من روسيا الى باريس حيث ولـــد فى سمولنسك وغادرها وهو صغير . وبعد اقامـــة قصيرة فى مدرسة المعلمين العليـــا بلندن ، رحل الى باريس حيث أقام فيها منذ عام ١٩٠٩ ولم يغادرها بعد ذلك على الاطلاق .

انجز أول تمثـــال له فى معرض عام ١٩١١ ، وبعد الحرب العالمية الأولى التى أمضاها فى نقل الجرحى فى الجيش الفرنسى ، اندمج تماما مع الحركة **التكعيبية** التى كانت مزدهرة فى ذلك الحين ثم ما لبث أن تحرر من الكتل التركيبية التى تميزت بها هذه المدرسة .

وفى حوالى عام ١٩٣٠ بدا يتطور بشكل واضح ، فظهرت فى أعمـــاله حيوية الالتحام الانســـانى ، وقوة اتصال الانسان بالأرض واتحاده مع الطبيعة ، كما بدا ذلك واضحا فى تمثاله الشهير الذى يصور شجرة عالقة بالأرض، ولكن فروعها وأغصانها تسمو فى اتجاه السماء ..

لقد أعطت جميع هذه العناصر أعماله وتماثيله لهجة غنائية ودفعـــة حيوية تقترب به من روح الشباب ، وفى تلك الفترة أيضا أعد زادكين رسوما رائعة لمورياك وجيد ورامبو وكان جوخ وأشـــخاص الأســـاطير الكلاســيكية مثـــل ديان وأورفيه وفينيكس ولاوكوم . اما أروع أعماله على الاطلاق فهو ذلك التمثال الجبار الذى يخلد ذكرى تخريب روتردام وهناك الى جانب ذلك عشرون لوحة تروى أحداث حياته فى أثناء الحرب ، وتمثل أعمال الشباب ..

ولكن كيف يمكن انهاء الحديث عن أحد كبار رجال الفن المعاصر بدون الاشارة الى بعض الأبيات الشعرية التى وردت فى مجموعة له بعنـــوان **« عالم زادكين السرى » :**

لن يكون قبرا
بل سهرة عائلية

تحييها الطيور والنمل والأشجار
سهرة .. حكم عليها بالا تموت أبدا .

افتوشنكو يجدد شباب الشعر الروسى

الفنان الأصيل هو الذى لا ينكر تجارب الأيام مهما كانت مؤلمة ومهما أوغرت صدره من الطعنات والضربات فهذا دليل على مدى صلابته ومثابرته وايمانه بانه لابد أن يسير ويتقدم نحو الهدف الذى يصبو اليه .. وهكذا تبدو حياة الشاعر الروسى الشاب « **يوجين افتوشنكو** » .. فهو هنا يبدو كالشجرة الوارفة الظل المليئة بالثمار .. الضاربة بجذورها فى الأرض والتى يمنحها رسوخها قوة الصمود وتحدى هبوب الرياح .. فليس الشاعر أكثر من مجموع قصائده التى نحتها من خبرات الأيام وتجارب السنين ، وليس أكثر من ابداع يعتصره من الآلام والحرمان ..

لهذا نجد افتوشنكو يعانق حياته ويرفض أن يوليها ظهره أو يصم آذانه عن صراخ الماضى وما يحفل به من أوجاع وجزع وقنوط .. **فقد علمته الحياة أن يواجه المحن بشجاعة فائقة دون أن يستسلم ودون أن يخضع .. علمته أن يواجه الحقائق** بقلب جسور لا يعرف الخوف أو الضعف .. فهذه الشخصية الغريبة رغم ما عانت من صعاب وشقاء ، نجدها تضرب المثل فى مواجهة النفس وتعرية طبيعتها التى لا تخلو من عيوب ومآخذ ، وفى مواجهة الآخرين دون خجل أو مجاملة .. **فعنده أن الشاعر يتعين عليه أن يتقدم الى الناس بمشاعره وأفكاره وأعماله ، ولهذا ينبغى أن يسلم نفسه بلا رحمة للحقيقة** .. فالخداع محظور عليه والزيف قد يؤدى به الى العقم والجدب .. وهذا ما أدى بالشاعر **رامبو** الى أن يهجر الشعر بعد أن امتهن مهنة النخاسة .. فالشعر لا يمكنه أن يغتفر الكذب ولا يمكنه أن يأخذ بأنصاف الحقائق .. وعلى الشاعر أن ينصت الى همسات نفسه وأن يرهف السمع الى خوالجه الباطنة حتى يمكنه أن يبدع شعرا صادقا رائعا .. لهذا يتعين عليه ألا يفقد ذاته حتى لا يفقد وجدانه وخياله ، وحتى لا يفقد الرؤية الحقيقية لعالم الأشياء التى يعيش فيها .. وفى هذا

ى . افتوشنكو



الصدد يقول افتوشنكو : « اعتقد أنه يجب أن يكون للمرء شخصيته المستقلة المحددة لكى يستطيع أن يعبر بأعماله عما هو مشترك بين عدد كبير من البشر .. وطموحى كشاعر لايتعدى هذا .. أود أن أكون قادرا طيلة حياتى على نقل همسات الآخرين دون أن أتنكر لذاتى .. ويقينى أنى يوم أفقد ال (أنا) فأفتقد فى نفس الوقت القدرة على الكتابة » . **ومن ثم فقد جاء شعر افتوشنكو ترجمة صادقة لهذه الذات ، وبالتالى ترجمة صادقة لحياته فليس هناك انفصام بين شعره وحياته ، وانما هما وجهان لشىء واحد لا يتجزأ .**

بين الكتب والأرض

ولد افتوشنكو فى ١٨ من يوليو عام ١٩٣٣ فى بلدة من بلدان سيبيريا تسمى (زيما) بالقرب من بحيرة (بيكال) .. وعائلته من أصل أوكرانى .. وكان جده (أمولاى افتو شنكو) يعمل جنديا وكان نصف متعلم وقد أصبح خلال الحرب العالمية الاولى احد المحركين الأساسيين للحركة الثورية الفلاحية فى الأورال وسيبيريا الشرقية.. ولم يجد الشاعر هدوءا أو استقرارا فى رحاب والديه فقد كانا على غير وفاق حتى انه لم يدهشه أنهما قد افترقا فى النهاية ، وانهما قد حكما عليه بالوحدة والعزلة .. لكنه رغم ذلك نجده يعترف بفضل ابيه الذى علمه حب الكتب ، وأمه التى علمته حب الأرض والعمل .. ويتميز أبوه بسعة الاطلاع وهو يميل الى قراءة التاريخ على وجه الخصوص وهذا ما دفعه الى أن يحكى له حين كان طفلا ، قصة سقوط نابليون ومحاكم التفتيش الأسبانية ، وبعض القصص والأشعار لادجار آلان بو وجوته وكيبلنج .. ومن ثم فقد نضج شاعرنا مبكرا حتى صار بفضل هذا الوالد يجيد القراءة والكتابة وكان لا يتجاوز السادسة من عمره . ولم يمض الا سنوات قليلة حتى صار يلتهم كتب فلوبير ، وشيلر ، وبلزاك ، ودانتى وموباسان، وتولستوى وبوكاشيو وشكسبير واندريه جيد ، وسرفانتس وولز .

وفى عام ١٩٤١ كان العدوان النازى على بلاده .. وكانت بداية الحرب تبدو له زاهية الألوان .. فكان الشاعر يتفرج على الكشافات



وهى تمسح سماء موسكو ليلا ، فلم تكن تثير خوفه بل كانت تثير اعجابه، كان يحب أنين الصفارات التى تنذر بالغارات الجوية .. وكان يحسد الكبار لأنهم يحصلون على خوذات جميلة وبنادق ويسافرون الى ذلك المكان المثير الذى يسمى الجبهة .. ولقد علمته الحرب معنى الوطن ، **فقد أدرك أثناء الحرب أن الوطن ليس تعبيرا جغرافيا أوأدبيا ،ولكنه صورة لرجال ينبضون بالحياة ويبذلون أنفسهم من أجل الحفاظ على أرضهم وقيمهم .**

انظر اليه وهو يحدثنا عن الشعور الجارف بالفرح وكيف يتولد عنه الشعور الحزين حين المأتم .. فهذا الجندى الذى يزف الآن فى ليلة عرسه قد يقتاله الألمان فى ساحة القتال فينقلب الفرح الى حزن وعزاء .

العرس

آه يا حفلات الأعراس فى أيام الحرب
للطمأنينة الكاذبة
والكلمات الجوفاء
أننا سنعود ..
هأنا أطير الى عرس مفاجىء سريع
فى قرية مجاورة
على طريق ثلجى رنان
عبر الريح اللافحة
بمشية متتابعة
وخصلة تتدلى على الجبين
أدخل أنا الراقص الذائع الصيت
فى بيت يجلس العريس المرتبك
المجند
بهندام العرس
يجلس قرب عروسه فييرا
وبعد يومين
سيرتدى بزة الجندى الرمادية
ويمضى الى الجبهة
حاملا بندقية فى أرض غريبة
وربما سيسقط قتيلا
برصاص ألمانى
أمامه كأس طافحة بشراب يفور
لكنه لا يستطيع أن يشرب
قد تكون ليلتهما الأولى
ليلتهما الأخيرة
يتأمل فيها ونظراته مليئة بالحزن
بوجع القلب
ثم يصيح بى بصوت يائس
« هيا الى الرقص »

الشاعر والتراث الشعبى

وقد مر شاعرنا بعدة مراحل حتى استقام الطريق امامه الى عالم النشر والشهرة ، فقد كان بادىء ذى بدء ينهمك فى تحصيل الأغانى الشعبية دون أن يقصد من وراء ذلك سوى تثقيف ذاته .. فهذا التراث الشعبى يحكى عن الحياة الريفية الرائقة التى طالما يحن اليها ويعتبرها المكان الحى الذى ينبض بالالهام والابداع .. فلقة الفن قد يفسدها جو المدينة الذى لا يخلو من الغبار وغبش المصانع . ثم ينتقل الشاعر الى مرحلة اخرى وهى كتابة الشعر، فلا غرابة أن يستوحى هذا الشعر من الموضوعات الفولكلورية .. وفى عام ١٩٤٤ ، استقر فى موسكو فعاش وحده فى احدى الشقق الخالية التى تقع فى شارع (البورجوازية الرابعة) وكان أبوه يعيش فى منأى عنه وقد تزوج بامراة اخرى وانجب منها طفلين .. اما امه فقد تحولت الى مغنية بعد ان تركت مهنتها الأصلية حيث كانت تعمل جيولوجية كان افتو شنكو فى ذلك الوقت ، يعانى من وحدته ، فلم يعد احد يرعاه أو يحنو عليه وكانت أمه لا تراه الا لماما .. وكان من الطبيعى أن يلجأ هذا الصبى الصغير الى الشارع وأن يتعلم الشتائم والتدخين والبصق وأن يعاشر اهل السوء .. لكنه رغم ذلك فقد علمه الشارع الا يخاف أى شىء ولا يهاب أى انسان ذلك لان أهم ما فى الحياة هو التغلب على الخوف من الأقوياء .. وهذا ما جعل الشاعر يعتقد أنه لا يكفى لكى يصبح الشخص شاعرا أن يجيد كتابة القصائد ، بل عليه ايضا أن يكون قادرا على الدفاع عنها .. لقد كان على افتو شنكو أن يقاوم كل الظروف التعسة التىتحيط به ، ففى ذات يوم سأله التلاميذ فى الفصل :



ـ هل امك مغنية ؟

فأجاب بفخر :

ـ نعم ، مغنية .

ـ وأين تقدم أغانيها ؟

ـ فى أحد المسارح .

وانفجروا جميعا ضاحكين .

ـ مسرح ؟ أى مسرح ؟ .. انها تغنى فى الاستراحة فى قاعة سينما (فوروم) » .

ولم يصدقهم افتوشنكو الا حين ذهب الى هناك ورأى أمه وهى ترتدى فستانا مطرزا بالترتر وحذاء مذهبا وكانت تغنى بمصاحبة أوركسترا صغير دون أن يهتم بها أحد فقد كان النساء والجنود يفضلون الشرب وتبادل القبلات .

ويحدثنا الشاعر عن آلامه فى قصيدة بعنوان :

يا الهى كم أتعذب

يا الهى كم أعانى من عذاب
لست أتمناه حتى لعدو
لم أعد اطيق المزيد
ولا احتمل الأقل
الفقر واللافقر يعذبان
الدموع تعذب والضحك يعذب
الغمرة عذاب ..
والشهرة عذاب
ولكن
هل ثمة قيمة لعذابى الشخصى

الحب والحرب والحياة

لقد جاءت المرحلة التى يتعين فيها على الشاعر أن يؤكد ذاته ويحقق شاعريته ، فراح يغزو دور النشر وحجرات تحرير المجلات .. ولم يجد بدا من أن يراسل الشاعر **(أندريه دورستال)** وهو محرر بجريدة **(الرواد)** .. وكم كانت دهشته حين تلقى ردا على رسالته يتضمن استدعائه لمناقشة قصائده التى كان أغلبها يدور حول الحرب وعراك الحياة وحين تم اللقاء بينهما ظل أندريه ينظر اليه مشدوها ثم اطلق ضحكة مجلجلة وهو يقول :

ـ « لقد غررت بى حقا .. كنت اظن انى قد تواعدت مع شخص ذى شعر رمادى وقد اقتحم نيران الحرب وعرك الحياة .. » ولم يكن فى بال افتوشنكو أن صداقة وثيقة سوف

تربطه فيما بعد بذلك الشاعر الذى اخذ بيده ومهد له الطريق .

لم تكن والدته ترتضى أن يصبح شاعرا .. ولم يكن ذلك بسبب عدم تذوقها للشعر ولكنها كانت تعتقد أن الشاعر شخص يتعذب ويعانى .. وكانت تعرف أن نهاية أغلب الشعراء الروس مأساة .. فقد مات بوشكين وليرفنتوف فى المبارزة ، واحرق الكسندر بلوك حياته فى دخان الليل فانتحر فى النهاية .. واطلق ماياكوفسكى الرصاص على نفسه .. لكن افتوشنكو كان لا يعرف التقاعس فقد سار فى الطريق الذى حدده لنفسه دون تردد .

وفى عام ١٩٥٢ طلب منه اتحاد الكتاب ، أن يصطحب الأستاذ الايطالى (ريبولينو) الى منزل الشاعر **باسترناك** ، وعندما وصلا الى منزله ، لاحظا فى مؤخرة الحديقة رجلا ممشوق القوام ، أشيب الشعر ، يرتدى سترة بيضاء بسيطة وكان يبدو وكأنه يختبىء وراء شجرة .. كان هو باسترناك الذى راح يتفحصه بنظرته الداكنة المتعجبة وهو يقول :

ــ « انت افتوشنكو ، تماما كما تخيلتك ، نحيف ، طويل ، تبدو خجولا وان لم تكن كذلك فى الواقع » .

ويصف افتوشنكو باسترناك فى هذا اللقاء فيقول : « كانت تفوح منه نضارة غريبة كما لو كان باقة من الزهور قطفت للتو ، ولا تزال تحتفظ على أوراقها بندى الصباح .. كان باسترناك يؤثر فى الناس لا كقائد ولكن كالعطر والضوء والأشجار » .

وذات يوم التقى افتوشنكو بالفتاة الشاعرة (**بللا احمدو لينا**) وكانت تقرأ له اشعاره بعيون لها تأثير السحر وتكرر اللقاء أكثر من مرة بينهما



وسرعان ما وقع افتوشنكو فى حبها .. ومن القصائد العاطفية التى قالها آنذاك قصيدة بعنوان **نامى** .. وهى قصيدة تقطر عذوبة ورقة :

ناص

قطرات ماء مالح تتوهج على السور
والباب موصد
البحر بأمواجه الطاغية
دخان يرتطم بالسدود
يمتص الشمس المالحة
نامى يا حبيبتى
ولا تعذبينى
النعاس يدب فى أجفان السهوب
والجبال
وكلبنا الأعرج المشعث
يضطجع ويلحس طوقه الماء ،
والأغصان تقول برفيفها
والأمواج بهديرها
والكلب بحكمته
وانا موشوش
ثم هامس
ثم صامت
أقول (نامى يا حبيبتى)

وأمكن للشاعر أن يجمع قصائده فى ديوان اطلق عليه اسم (طريق المتحمسين) وقد حمل النقاد على هذا الديوان رغم انه قد نفد فى بضعة أيام .. وقد اتهمه البعض بأنه الشاعر الغنائى المخادع ، واتهمه آخرون بالعدمية والتشاؤم .. لكن هذا الشخص السيبيرى ، استطاع أن يقاوم هذا الهجوم .. فهذا السخط لم يحطمه ولم يحل بينه وبين نشر قصائد جديدة .. وقد تزوج افتوشنكو من الفتاة (بللا) وعاشا معا أياما سعيدة .. لكن حدث ما لم يكن فى الحسبان ، فكما تزوجا سريعا ، انفصلا سريعا ، وقد أعقب ذلك فترة عصيبة اجتازها افتوشنكو بصلابة وتماسك .. رغم شعوره بالوحدة واليأس والرتابة . لقد كان افتوشنكو يمنى نفسه بتخطى الحدود والتجوال فى لندن وباريس وبيونس أيرس .. ولم يكن يتصور أن فرصة الترحال تجيئه على وجه السرعة وان العالم أصبح الآن يتحدث عن شعره ويسوغ مذاقه العذب .

هذه هى حياة الشاعر الروسى الشاب يوچين افتوشنكو ، وهى أصدق تعبير عن أنها علامة تومىء الى مرحلة جديدة هى مرحلة ذوبان الجليد .

سعد عبد العزيز

إننا نعيش اليوم عصرًا من أجرأ وأغنى
عصور الموسيقى، فهو يكتظ بمحاولات وتجارب
هامة تعيد النظر أساسًا في كل المسلّمات التي
قامت عليها الموسيقى في القرون الأخيرة.



ثورة في موسيقى العصر

دكتوره سمحه الخولى

ماذا عن الموسيقى فى هذا العصر ؟

ان الاتجاهات الموسيقية السائدة فى عصرنا، سواء أكان فى الموسيقى الفنية (**الجادة**)، ام فى الموسيقى الترفيهية (**الراقصة**) ، ربما تعد فى نظر الكثيرين ممن تعدوا سن الشباب تحطيما قاسيا لكل ما ورثته الانسانية عن العصور السابقة من قيم جمالية وموسيقية .. ولا شك أن عناصر التقييم الكامل أو الحكم الصحيح على تلك الاتجاهات لم تتيسر بعد للمعاصرين ، ولكن الذى ينبغى أن يتوفر على الأقل هو قدر من الاطلاع العام عليها والمعرفة بماهيتها وبالمبادىء والأفكار الموجهة لأصحابها، وهذا ما يحاول هذا العرض العام أن يقدمه للقارىء ..

تجارب مثيرة

بالرغم من عزلتنا الشديدة هنا فى مصر ، عن متابعة تيار الموسيقى المعاصرة سواء أكان فى سجلات أم فى حفلات حية ، فان القلائل من محبى الموسيقى الذين يتابعون هذا التيار عن بعد ، ليعرفون **أن الموسيقى المعاصرة تمر الآن بمرحلة مثيرة من الاستكشاف فى مجالات وآفاق جديدة تماما** ، وقد لمعت من خلال تلك التجارب المثيرة أسماء كثيرة مثل : بيير بوليز (فرنسا) ، هانس شتوكهاوزن (ألمانيا) ، ج جون كيج (الولايات المتحدة) ، لويجى نونو (ايطاليا) ، لوتوسلافسكى (بولندا) . وظهرت فى هذه المرحلة أساليب ثورية تماما قلب بعضها فن الموسيقى رأسا على عقب ، منها مثلا موسيقى « صفوف الأصوات » Musique Serielle ، و « الموسيقى الالكترونية » Musique Electr-onique، و « الموسيقى المصنوعة » M . Concréte ، و « الموسيقى العفوية M. Alléatoire

وربما كانت الموسيقى الترفيهية (**الراقصة**) أسعد حظا فى بلادنا بكثير ، فقد اقتحم علينا حياتنا فى هذا العصر « البيتلز » Beatles والبيتنكس وما اليهم ، بأغانيهم وآلاتهم وملابسهم العجيبة ، وتغلغل تأثيرهم بين شباب الطبقة المتوسطة فى بلادنا تغلغلا يجب أن يكون موضع دراسة اجتماعية ونفسية وفنية عميقة . فما هى القوى الدافعة لثورة الشباب الموسيقى فى هذا العصر فى مجالات الموسيقى المختلفة ، وما هى الطاقات والأفكار الرئيسية الكامنة وراء هذه الاتجاهات الجديدة المتباينة؟

ثورة الشباب الموسيقى

ان أهم الشخصيات الموسيقية التى تحمل اليوم لواء الموسيقى فى العالم ، هى التى نضجت بعد الحرب العالمية الثانية ، **وأغلبهم من أبناء الثلاثينات من هذا القرن** ، وهم وان لم يكونوا اليوم فى شرخ الشباب ، الا أنهم هم الذين يتصدرون اتجاهات الموسيقى الطليعية فى أوربا وأمريكا ، بعد أن نجحوا فى تدعيم مبادئهم الفنية وفرضها على الحياة الموسيقية فى



ج . كيج

بلادهم وخارجها ، وأصبحت لهم مكانتهم المعترف بها فى عالم الخلق الموسيقى ، (وان كانت مكانتهم لدى جماهير المستمعين لم تتوطد بعد ، شأنهم فى ذلك شأن كل المجددين ، وذلك بالرغم من المساندة الحقيقية من الهيئات الموسيقية الدولية والرسمية ومن نقاد الموسيقى ودارسيها) .

ولا يزال من العسير تلمس خط نفسى او فلسفى او اجتماعى يفسر كل تلك المذاهب الجديدة ، التى ينادى بها هؤلاء الموسيقيون المجددون، أو يربط بينها ربطا منطقيا ، ولكن ربما تبين من خلال هذه المذاهب المتباينة اتجاه عام واضح يدفع الجميع نحو **استكشاف المزيد من الامكانيات الصوتية من مصادر جديدة** ، مع الابتعاد الواضح عن عنصر الانفعال الانسانى والاقتراب من التفكير العقلى والعلمى فى الابداع الموسيقى . فقد اتاح العلم فى هذا العصر مصادر ووسائل صوتية جديدة ، أثارت خيال الموسيقيين واشعلت فى نفوسهم جذوة البحث والاستكشاف سعيا وراء مزيد من الحرية فى مصادر انتاج الصوت الموسيقى ، ومزيد من الحرية فى الايقاع (قد تصل أحيانا الى انتفائه) ، ومزيد من الحرية للعازف الموسيقى ليسهم فى تكوين الموسيقى ، مع فتح المجال أمام عنصر المصادفة والعفوية من جانب ، أو التقييد والتحكم الصارم فى عناصر التأليف الموسيقى من جانب آخر ، ومع محاولات لادماج حصيلة هذه الاكتشافات الهامة فى أعمال فنية مركبة العناصر ، تنتمى الى طراز **« العمل الفنى الشامل أو المركب »** الذى نادى به فاجنر فى أواخر القرن الماضى ، واعتنقه المسرح فى هذا العصر فيما يقدم من أعمال مسرحية تدخل ضمن نطاق **المسرح المتكامل** « théatre totale » .

وهكذا نستطيع القول اجمالا باننا نعيش اليوم عصرا من اجرأ وأغنى عصور الموسيقى ، فهو يكتظ بمحاولات وتجارب هامة تعيد النظر اساسا فى كل المسلمات التى قامت عليها الموسيقى فى القرون الاربعة الماضية .

صفوف الأصوات

ومن أبرز الملامح الفنية المميزة لكثير من اتجاهات ثورة الشباب الموسيقى فى هذا العصر الاعتناق الواسع الأسلوب «صفوف الأصوات»، **(وهو الأسلوب الذى ظهر فى الربع الأول من هذا القرن ، ثم ظل محدود الانتشار لمقاومة كثير من النظم الفاشية له ولانصاره)** . وقد فتح



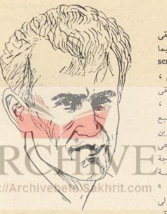
أ . فيبرن

هذا الاسلوب الجديد أمام المؤلفين الموسيقيين المعاصرين آفاقا هائلة للابتكار والخلق ، وتمكن اساطينهم من اثبات صلاحيته لنقل أفكار موسيقية وفنية لها قيمتها . والرابطة الوحيدة التى تربط بين كل من بوليز Boulez وشتوكهاوزن stokhausen ونونو Nono ، وسكالكوتاس (اليونان) وغيرهم هى استخدامهم جميعا لمبدأ « صفوف الأصوات » ، وحتى سترافنسكى (١٨٨٢ —) ، شيخ شباب هذا العصر ، فقد اتبع نفس المبدأ او الأسلوب منذ عام ١٩٥٠ ، وكتب به بعض أعماله

الكبيرة الناجحة مثل الأوبرا التلفزيونية الشهيرة « **الطوفان** » The Flood وبالرغم من التقائهم جميعا عند مبدأ « **صفوف الأصوات** » هذا ، الا أن لكل منهم أسلوبه الخاص فى تطويعه بل وفى تطويره (كما فعل بوليز) ، ليلائم أهدافه الفنية ومبادئه الجمالية. اذن فقد كان مبدأ «صفوف الأصوات» نقطة الانطلاق التى انبثقت عنها كثير من الاتجاهات الثورية فى الموسيقى ، ومن هنا تتجلى أهمية عرض الأساس الذى يقوم عليه هـــذا الأسلوب الموسيقى عرضا عاما :

نظام موسيقى جديد

من المعروف أن السلم الموسيقى يتكون من سبع درجات ، تحصر فيما بينها اثنى عشر نصف صوت semi-tone كروماتى ، وقد كان النظام الدياتونى ، الذى قامت على أساسه كل الموسيقى الغربية منذ القرن السابع عشر ، يميز بين هـــذه الدرجات السبع فيجعل لبعضها وظائف هامة فى تكوين سلم المقام : فالدرجة الأولى هى أساس المقام ، والخامسة هى الدرجة المتسلطة dominant ، والدرجة السابعة هى صوت « الحساس » leading-note اى التى تقـــود الى صوت اساس المقام ، وظلت الموسيقى طوال القرون الثلاثة الماضية تعتمد أساسا على هذه المراكز الصوتية لكل مقام فتبنى على وجـــودها وعلاقتها الألحان والهارمونيات على السواء ــ غير أن المذهب الرومانتيكى أخذ يتجه منذ منتصف القرن الماضى الى التخفيف من اهمية تلك المراكز الصـــوتية الموضحة لطبيعة المقام tonality ، واستمر هذا الاتجاه الى أن بلغ ذروته على يدى آرنولد شونبرج schoenberg حوالى عام ١٩١٢ حين الغى مبـــدأ المقام الموسيقى على الاطلاق ، وابتدع الموسيقى « **اللامقامية** » Atonality وفى عام ١٩٢٥ جاءت الطفرة الحقيقية حين كتب شونبرج نفسه أول مؤلفاته التى اتبع فيها المبدأ « الاثنى عشرى » ، القائم على المساواة الكاملة فى الأهمية بين انصاف الدرجات الاثنتى عشرة المكونة للسلم الموسيقى ، وبذلك برز الى الوجود **نظام موسيقى جـــديد** يختلف اختلافا جوهريا عن النظـــام التونالى الذى ساد الموسيقى من قبل.



ل . نونو

وقوام المبدأ الاثنى عشرى (وهى ترجمة لكلمة دوديكافونى Dodeca-phonic ، ان يرتب المؤلف الموسيقى أنصاف الأصوات الاثنى عشر فى نموذج أو سطر أو صف نغمى خاص يستوعبها كلها دون تكرار لأى صوت منها ، وهذا الصف tone-row (أو بالألمانية riehe ، والفرنسية serie) يلتزمه المؤلف خلال القطعة الموسيقية كلها ، لا فى تكوين ألحانه وميلودياته أفقيا فحسب ، بل وفى بناء التآلفات الهارمونية رأسيا كذلك ، ولا يكرره الا بعد الانتهاء منه كاملا فى كل مرة .

ولما كان الالتزام الصارم بهذا الصف من الأصوات طوال القطعـــة ونسجها كلها (سداها ولحمتها) منه، من شأنه ان يؤدى الى الملل ، فقد استنبط شونبرج **أربعـــة أوضاع مختلفة** لاستخدام النموذج أو صف الأصـــوات هى : الصف فى وضـــعه الطبيعى ، والصف نفســـه ولكن فى وضع خلفى راجع retrograde ، (أى بادئا من آخر نوتة فيه الى التى قبلها وهكذا) ، والصف ولكن بانقلاب لحنى اى بقلب القفزات الهابطة فيه الى أخرى صاعدة وبالعكس ، وأخيرا الوضع الخلفى الراجع للانقلاب . وبذلك اتسعت الامكانيات المتـــاحة للمؤلف الموسيقى فى استعمال صفوف الأصوات ، مع التزامه بالقيد الذى يفرضه على نفسه فى اختيار ترتيب معين لصف الأصـــوات ، يحترمه ولا يحيد عنه طوال القطعة . وبهـــذا المنهج الجديد شق شونبرج أمـــام الموسيقى طريقا جديدا تماما قضى على المفاهيم المتوارثة عن « **التوافق والتنافر** » فى الموسيقى ، وأصبحت عملية التأليف الموسيقى بطريقـــة الصفوف الاثنى عشرية ، اشـــبه بمجموعة من التبـــادل والتوافق العقلية ، منها الى ابداع فنى تتحكم فيه الانفعالات والعواطف (كما كانت فى القرن الماضى بصفة خصة) .

ونحن لا نذكر شونبرج هنا باعتباره من شباب هذا العصر بالطبع ولكنه هو الذى تتلمذ على يديه الأب الروحى لثوار هذا الجيل من الموسيقيين ، الا وهو آنطـــون فيبرن Webern (١٨٨٣ ــ ١٩٤٥) الذى ادخل على منهج شونبرج تعديلا هاما ، فهو مع التزامه بمبدأ « صفوف الأصوات »

لم يقيد نفسه بضرورة استيعاب انصاف الأصوات الاثنى عشر فى كل صف يستخدمه فى تأليف قطعة موسيقية ، وبذلك دخل هذا المنهج الجديد مرحلة أغنى وأخصب من اثنى عشرية شونبرج ، وهى مرحلة موسيقى صفوف الأصوات M.Serial Music . وقد كانت حياة ڤيبرن القصيرة ، ومؤلفاته القليلة الشديدة التركيز ، دافعا كبيرا لمزيد من التركيز والتقتير الميلودى والسعى لتخليص الموسيقى ــ كما حدث فى فن العمارة ــ من كثير من الشوائب الخارجية ، والاقتراب بقدر التصور من جوهرها النقى . ولقد ترك ڤيبرن أثرا لا ينكر على رواد التجديد والاستكشاف فى عصرنا وخاصة پيير بوليز وهانس شتوكهاوزن ، ثم قطع كل منهما أشواطا ابعد نحو استكشاف عوالم صوتية جديدة واستنباط امكانيات ووسائل اخرى .

ولكى ندرك حقيقة الدور الذى يقوم به هؤلاء الثائرون فعلينا ان نتتبع الاطار العام للتطور الذى أدخله پيير بوليز مثلا على مبدأ « صفوف الأصوات » فى الموسيقى : فهو قد طبق نفس المبدأ لا على النغمات الموسيقية وحدها ، بل **وعلى الايقاعات** ايضا فكان يقيد نفسه منذ بداية القطعة بصف معين من الايقاعات ، وهكذا امتد مبدأ الصفوف من النغمات والهارمونيات الى الايقاعات ثم أخيرا توسع فيه فطبقه كذلك على عناصر الشدة واللين فى الأداء dynamics فكان يلتزم بمجموعة من علامات الأداء التى تحدد ظلال الشدة واللين وما بينهما ــ وبتلك الصفوف الرباعية توصل بوليز أخيرا الى ما سمى بالموسيقى « المنظمة تنظيما كاملا » totally controlled وفى هذا الاطار البالغ الصرامة كتب بوليز (من مواليد ١٩٢٥) مؤلفه Visage Nuptiale للكورال والأركسترا (٤٧ ــ ١٩٥٠) وعمله الموسيقى المشهور الذى يعد من معالم الموسيقى الجديدة le Marteau Sans Maître لصوت آلطو وستة من الالات الموسيقية (٥٣ ــ ١٩٥٤) .

وليست موسيقى بوليز معتمدة فقط على التقييد الكامل لكل عناصر التأليف الموسيقى وتنظيمها تنظيما سرياليا (أى بالصفوف) ، ولكنه استفاد الى جانب ذلك من حصيلة الخبرات الموسيقية المعاصرة ، من مصادرها المختلفة ، وبصفة خاصة من اكتشافات اوليفيه ميسيان Messeian فى اقتباسه لايقاعات أصوات الطيور وايقاعات الموسيقى الهندية .

وبالرغم من سيطرة العنصر العقلى الصارم على هذا الاسلوب الموسيقى الا ان ذلك لم يلغ العنصر الذاتى المميز لاسلوب كل فنان يستخدم مبدأ « صفوف الاصوات » ، ولقد لخص المؤلف الامريكى كوپلاند رايه فى هذا الشأن بوضوح حين قال « **ان الدوديكافونية منهج وليست أسلوبا بالمعنى المعروف ، فهى لا تحل مشاكل التعبير الموسيقى ، وعلى كل مؤلف ان يجد لنفسه حله الخاص فى هذا الشأن** » . وهذا بالتحديد ما نجح فيه كثير من مؤلفى هذا العصر الذين اعتنقوا مبدأ صفوف الأصوات وطبقوه بأساليبهم الشخصية مثل دالاپيكولا ولويجى نونو فى ايطاليا فكلاهما قد مزج بين العنصر العقلى وبين عاطفة جياشة لعلها من سمات الشعوب اللاتينية ، وهما بهذا يثبتان مرة اخرى أن العنصر الإنسانى له مكانه فى اشد المذاهب الموسيقية صرامة وتقييدا . ولكن ما زالت معركة التحكم فى الموسيقى أو ترك المجال للعنصر الانسانى من أهم المعارك الجمالية فى موسيقى هذا العصر .

الموسيقى الالكترونية

الموسيقى الالكترونية : ويبدأ أن النتيجة المنطقية المترتبة على خطوات التحكم والتنظيم فى عناصر التأليف الموسيقى هى محاولة الغاء العنصر الانسانى ، الذى يقوم به العازف على الالة الموسيقية الغاء كاملا وذلك كخطوة من خطوات البحث والاستكشاف لعوالم صوتية جديدة أتاحها التقدم التكنولوجى فى هذا العصر .

وهكذا ظهرت الموسيقى الالكترونية. والموسيقى الالكترونية تشمل عدة انواع ابسطها تلك التى تزود فيها الالات العادية بمكبرات الصوت لتجسيم أصواتها وتحوير رنينها ، مثال ذلك الماندولين والجيتار الكهربائى ، وهو الذى انتشر فى هذا العصر انتشارا عالميا واسعا ارتبط بشعبية أغانى البيتلز والفرق المشابهة .

وهناك آلات الكترونية تصدر أصواتها بذبذبات الكترونية ولكن يعزف عليها عازف ، مثال ذلك آلة امواج مارتينو Ondes Martenot أو آلة التراوتونيوم Trautonium

وغيرهما ، وهى آلات أثبتت صلاحية خاصة لأغراض الموسيقى التصويرية للأفلام والمسرحيات ، وان لم تدخل الا نادرا فى الموسيقى البحتة (مثل استخدام أوليفييه ميسيان « لأمواج مارتينو » فى سمفونيته الشـــهيرة تورانجاليلا) .

ولكن قمة الموسيقى الألكترونية هى تلك التى ينتفى منها تمـاما عنصر العـازف ، بل تكون الأصـــوات الموسيقيـــة فيها ذبذبات صادرة عن أجهزة الكترونية يتحكم فيها المؤلف ومهندس الصوت فى الاســتديو . وتمتاز هذه الموسيقى بأنها اكتشفت ألوانا من الأصوات الموسيقية timbres غير مألوفة للأذن البشرية على الاطلاق حتى الآن ، كما أن نطاقها أوسع وأغنى بكثير من النطاق العـــادى للآلات الموسيقية نظرا للاتساع الهائل لمدى أصواتها والامكانيات التلوينية الفنية التى أصبح التحكم الكامل فيها ممكنا اليـوم .



ومن رواد هذا العـالم الصوتى المثير هانس شتوكهاوزن (ولــد سنة ١٩٢٨) الذى وضع مقطوعات أسماها « **دراسات الكترونية** » (وهى مسجلة على اسطوانات) ، وكتب كذلك « أغانى الشباب » وامتــدت تجاربه وتجارب غيره من رواد العالم الالكترونى فى الموسيقى الى محاولات ايجاد **طرق واضحة لتدوين هــذه الموسيقى** . ولم تقتصر تجارب هــذا الجرمانى الثـائر على الموســيقى الالكترونية بل أدخل على مبـــدأ « صفوف الأصوات » تطورات جديدة ومثيرة فى مجال الايقاع والتفنن فى توزيع الكتل الصـــوتية للكورال والعازفين داخل مكان العرض أو قاعة الكونسير ، فهو دائم البحث والابتكار فى هذا المجال ، فأحيانا يســتخدم مكبرات الصوت استخداما عضويا فى الموســيقى أو يوزع الكورالات بين جنبات القاعة للحصول على تأثيرات صوتية مجسمة ومكيفة وفقا لحجم صالة العرض .

ومن تجاربه الملفتة كذلك مقطوعته المسماة Zeitmasse أى « **كتلة زمنية** » وهى موضوعة لخمس آلات نفخ ، ويكاد عنصر النبض الايقاعى يلغى

فيها تماما من ادراك المستمع ، وان كان موجودا فى التدوين الموسيقى فلكل آلة من الآلات الخمسة المشتركة نبض ايقاعى خاص بها ، كما أنه يترك للعازف حرية تحديد البطء والسرعة فى بعض الأجزاء طبقا لقدرته الخاصة وطول نفسه فى العزف (على آلات النفخ) . **وهكذا لم يبق بين عناصر الموسيقى التقليدية أى عنصر لم تصبه الثورة المعاصرة** ولم تسلط عليه سهامها . وأخيرا ظهرت موسيقى **الآلات الحاسبة** Computer Music فى أمريكا ، وهى لا تضيف جديدا يذكر الى ما سبق وان كانت تدل على مدى تغلب العنصر العلمى على التفكير الموسيقى المعاصر .

الموسيقى العفوية

وفى الطرف، الآخر وعلى النقيض تماما من هذه النزعة الرياضية العلمية جاءت **ثورة مضادة ترفض التقييد الصارم للموسيقى بل وتتجه الى عكسه تماما اذ تعتبر عنصر الصدفة أو العفوية أساسا لأعمال (ولا تقول** مؤلفات) **موسيقية** ، والموسيقى العفوية النابعة عن عنصر المصادفة لا يمكن أن تؤدى مرتين على نفس الوجه بطبيعة الحال . وابرز المنادين بهذا الاتجاه جون كيج Cage (ولد ١٩١٢) الموسيقى الأمريكى الذى بدأ حياته بمحاولات غريبة فى الألوان الصوتية ، فكان يعد آلة البيانو اعدادا خاصا ، بادخال قطع من المعدن والفلين بين أوتارها لكى تصدر ألوانا صوتية أشبه بأركسترا الجاميلان الشهير فى جاوة وسومطرة والشرق الأقصى عامة . ولكنه لم يقف عند هذا الحد بل تطور بسرعة الى اعتناق مبدأ « **العفوية** » ، واخذ يطبقه بتوسع متزايد فبدأ أولا بكتابة مقطوعات للبيانو كتبها على أوراق موسيقية منفصلة ، وكان يطلب من العازف أن يعزفها وفقا لأى ترتيب يلتقط به الصفحات ! وكان يترك له تحديد المنطقة التىيعزفها فيها بطريقة غريبة ، وذلك بالقاء قطعة من العملة المعدنية ، فاذا كان الوجه المكتوب عزفت فى منطقة عالية وبالعكس !! .

واشد ما بلغه هذا الاتجاه من تطرف هو الموسيقى والتى يعزفها ٢٤ عازفا كل على جهاز راديو معه ، يدير مفتاحه على محطة تختلف عن زملائه ، وبذلك يترك للحظ أو للصدفة أن تمزج بين الاذاعات المختلفة الصادرة عن كل تلك الأجهزة ، معا وفى آن واحد ، فتخرج مزيجا أو خليطا موسيقيا وصوتيا عجيبا ، لا يتكرر مرة ثانية بنفس الصورة على الاطلاق.

والموسيقى عند جون كيج ليست فنا له تقاليده أو صيغه أو قيمه الجمالية الخاصة ، ولكنها مجرد شريحة من الحياة اليومية ، ليس لها بداية ولا نهاية ، والحظ وحده هو الذى يلعب دوره الانتخابى فيها ، ملقيا بذلك وظيفة المؤلف الموسيقى ودوره الخلاق الغاء تاما . وفى هذا الاطار دخلت فى « حفلات » كيج الموسيقية العديدة عناصر من الآلات الكاتبة والغناء بكلمات لا معنى لها والهمس ونباح الكلاب الخ .. الخ .

ولو أن هذا الاتجاه العفوى كان ظاهرة منعزلة تقتصر على كيجوموسيقاه لما كانت له أهمية تذكر ، ولكن له نظائر فى الفن التشكيلى ، حيث اتجه بعض التجريديين بعد الحرب العالمية الثانية ، الى تجربة التصوير العفوى (بالصدفة) لاثبات أن المصادفة قد تنجح احيانا فى اخراج أعمال فنية . لها قيمة ما .

وهنا مرة أخرى نجد الموسيقى الألمانى الغاضب شتوكهاوزن على رأس المحبذين والمشجعين اذ كتب مقطوعات البيانو رقم XI من عدة أقسام يعزفها العازف بأى ترتيب يريده ، ويختتمها فى أى مكان يشاء !!

ويبدو أن **الاندماج بين كل هذه الاتجاهات** المتضاربة أمر وشيك التحقيق اذ ظهرت بوادره فى بعض الأوبرات الحديثة جدا والتى تسمى أوبرا تجاوزا ، فهى فى الواقع من قبيل « **المسرح المتكامل** » فى جمعها بين : الموسيقى ذات صفوف الأصوات ، ومحافظتها على العازف والآلات الموسيقية (التقليدية) ، ثم ادخال شرائط مسجلة من الموسيقى الالكترونية ، وعنصر العرض السينمائى ، والبانتوميم والرقص ، والغناء العادى والالقاء المنغم وكل ذلك فى عمل فنى متكامل يقدم على المسرح ، ولكن الموسيقى – فى صورها المختلفة – تمثل العمود الفقرى فيه ، ونذكر من الأمثلة الناجحة لهذا ماكتبه النقاد أخيرا عن أوبرا « **المتاهة** » labyrinth للمؤلف الموسيقى الهولندى الشاب بيتر شات Schat (من مواليد ١٩٣٥) والتى أخرجت لأول مرة فى مهرجانهولندا سنة ١٩٦٦ تحت قيادة برونو مادرناMaderna ، الذى لعب فيها دورا أوسع بكثير من مجرد القيادة الموسيقية فى الأوبرا ، حيث يكون يقود الأركسترا ويعزف بعض الطبول من آن لآخر ، ويعطى للعناصر العديدة المشتركة فى هذا العمل الساخر اشارات الدخول ، فكان هو القوة الحقيقية المحركة لهذا الحدث الفنى المركب بمستوياته المختلفة ، والذى ربما كان فاتحة عهد جديد من أعمال المسرح المتكامل الذى تندمج فيه خلاصة الاستكشافات الموسيقية التى توصل اليها ثوار هذا العصر من شباب الموسيقيين .

على أعتاب عالم جديد

واخيرا فهذا عرض عام لبعض مظاهر الثورة المعاصرة فىعالم الموسيقى الجادة ، مقدمة للقارىء العربى لعله يستكمل به صورة للفكر المعاصر وما يصطخب فيه من عوامل وتجارب ومغامرات بالغة الأهمية ، ولعل هذا العرض أن يثير فضول القارىء فيحثه الى محاولة التعرف على هذه المبادىء والتجارب الموسيقية بنفسه عن طريق الاسطوانات أو الاذاعة على الأقل . **ومن يدرى فربما كنا نقف اليوم على أعتاب عالم جديد تماما من الموسيقى** قد يقدر لبعض عناصره الخلود والبقاء .

سمحة الخولى



« أمام قوة الدولار ، وفى مواجهة العنف الحاقد ، يجب أن تكون المقاومة بالزهور »

صرخات في وجه العصر

مارى غضبان



لا تكاد تخلو صحيفة أو مجلة تصدر اليوم فى أوربا وأمريكا من الأخبار والتعليقات ، وأحيانا المقالات المطولة ، التى تتحدث عن الاتجاهات الجديدة المحمومة بعد أن افتعل لها الشباب أطرا وأشكالا متنوعة ، بل بالغ البعض منهم فرفعها الى مكانة المدارس الجديدة فى الفكر والسلوك ..

كذلك لا تكاد تجلس للاستماع الى برامج الاذاعة أو مشاهدة عروض التليفزيون أو تذهب



الى اى ناد من أندية الشباب أو حتى الأندية الليلية دون أن تلاحقك العروض الجديدة المختلفة التى يطلقون عليها اسم « **عروض الهيبى** » (Hippic Shaws) ، والتى يتألق فيها النجم المعروف **أولترا فايولت** .

وبالاختصار أصبح الاهتمام بهذه الحركات الجديدة يحتل اليوم مكان الصدارة فى أوساط المجتمع الغربى كلها على اختلاف مستوياتها وميولها خاصة أوساط الشباب ، وكان نتيجة الحماس الشديد لمتابعة هذه الحركات من الجماهير الأوربية والأمريكية أن انصرف قطاع كبير عن مشاركة العالم المعاصر احداثه الخطيرة التى يغلى بها فى الوقت الراهن ، والتى ترتبط فى معظم الأحيان ارتباطا وثيقا بمصائر شعوبهم ودولهم ؛ فالحديث مثلا عن فيتنام او عن الثورات والاصطدامات الدولية الرهيبة التى تقع هنا وهناك بل وحتى الهزات الاجتماعية الداخلية مثل ثورات الزنوج فى أمريكا وزيادة الضرائب واعتصام العمال المظلومين الخ أصبحت من الأمور ذات الاهتمام الثانوى التى لا يصح فى نظرهم ان تطغى على أخبار وموضوعات حركات الشباب الجديدة حيث يجب أن يوجه اليها قبل غيرها الاهتمام الأول .

ولم يعد مما يثير الدهشة او العجب فى هذه المجتمعات الغربية ، أن تجد الشباب هناك يقبل فى لهفة وشغف واضحين على سماع كل تصريح يدلى به « **سكوت ماكينزى** » زعيمهم ويعتبرون تصريحاته أهم ألف مرة من تصريحات رجال السياسة والحكم ، وهكذا غدت جماعة الخنافس — على حد تعبير بعض الصحفيين — **أساتذة هذا العالم الغربى فى رسم أساوب حياته وتفكيره ..**

آخر صيحة !

وعلى العكس مما يحدث فى رواية الأخبار والقصص العادية سنبدأ حديثنا هنا بالكلام عن آخر حلقة فى سلسلة هذه الحركات ، وسيكون حديثنا عما يسمى « **بالهيبى** » (Hippi) ماذا تعنى أوربا وأمريكا بهذه العبارة ؟ وما هى حقيقة هذه الموجة التى تنعكس عليها اليوم كل الأضواء التى سبق أن انعكست من قبل على حركات أخرى مماثلة مثل حركة « البيتنكس والپروفو » (Beatniks, Provro) وحركة « القمصان السود » (Black Shirts) وغيرهما من الحركات ؟ ..

وفى تصورى أن مجموعة الأسئلة التى يطرحها سياق المعالجة لهذا الموضوع تتركز اولا حول : **ماذا يريد الشباب بالضبط من الانغماس فى**



هذه التيارات ؟ وما هى طقوسهم التقليدية على وجه التحديد ؟ ولماذا يتصرفون على هذا النحو ؟.

هناك بالطبع بين هذه المجموعات من الشباب ذوى الشعور الطويلة ، يوجد البعض ممن لا يزالون يعيشون ما يمكن ان نسميه بمرحلة جنون الشباب ، ثم لا يلبثون بعد أن يتقدم بهم العمر أن يتحولوا الى أناس عاديين يحيون حياة طبيعية ، غير ان هناك أعدادا كبيرة من هذه المجموعات تظل تشغل نفسها على الدوام بالبحث عن الذات ، الى الحد الذى يجعلها تصل من خلال هذا البحث الى شكل جديد من الحياة يختلف عما هو مألوف لنا ، وقد يعود بعضهم الى **الأديان والفلسفات الشرقية** بينما يدعى الآخرون منهم انهم يعملون على الوصول الى **حكمة الهنود الحمر** الذين كانوا أول من ملك الأرض وعاش فوقها ؛ وهناك طوائف منهم قامت بالفعل بتأسيس مجتمعات أشبه **بمجتمعات المسيحيين الأوائل** حيث يكون كل شيء فيها لكل انسان وحيث يساهم القادرون فيها بتقديم مساعداتهم لغير القادرين ، **الى غير ذلك من الأساليب التى يلجأ اليها هذا الشباب بحثا عن الحرية وهروبا من ضغط المادية التى تجثم فوق صدورهم .**

وهذه الظاهرة التى قد تنوعت أو تجعلنا نتناقض مع مفهومها لدى معتنقيها وأنصارها من الشباب كان ميلادها الأول فى انجلترا منذ حوالى أربع سنوات تقريبا ، واذا كانت هذه الظاهرة قد اخذت هذا الشكل العنيف والمزرى فى نفس الوقت ، فان السبب راجع **بالدرجة** الأولى الى توافر ظروف موضوعية داخل المجتمع البريطانى هيأت وجود مثل هذه التيارات المتطرفة ، اذ وجد فى بريطانيا كادر من رجال السلطة البيوريتانيين كانوا يحكمون بلادهم بأسلوب صارم متشدد ، وكانت أخلاقياتهم تتميز بالسطحية التى لا تخلو من كثير من النفاق فى السلوك ، فكان طبيعيا فى مقابل هذا الحكم الكريه المتزمت أن يأتى رد الفعل عنيفا هو الآخر ، فالماء حين يغلى ـ كما تقول أبسط قواعد الكيمياء ـ ثم يترك الغطاء يرتفع قليلا بين الحين والآخر ليسمح للبخار بالتسرب فان الانفجار المفاجىء لا يمكن أن يحدث ، أما اذا أحكم الغطاء فى دقة بالغة ، وهذا ما حدث فى المجتمع الانجليزى ، فان قوة الضغط من أسفل لابد وأن تنطلق فى عنف مدمر ، **ومن ثم فلم يكن عجيبا أن نرى رد فعل البيوريتانية فى انجلترا على هذا النحو الساحق من الانفجار ..**

ثم لم تلبث هذه الظاهرة أن انتقلت بسرعة من انجلترا موطنها الأول حيث توافرت لها كل الأسباب الموضوعية ـ كما ذكرنا ـ الى معظم دول أوربا الأخرى هولندا والسويد وألمانيا الغربية وفرنسا ثم انطلقت بلا قيود الى الولايات المتحدة الأمريكية .

مناخ صحى ملائم

وفى غمرة الدهشة البالغة التى أصابت الكثيرين من رجال الاصلاح وأساتذة الاجتماع برز السؤال الكبير ، اليس مجتمعنا المعاصر بكل



ما فيه من قيم مادية جافة هو المسئول مسئولية مباشرة عن وجود مثل هذه الظاهرة ؟ ثم السنا نحن الآخرون مسئولين كذلك على نحو ما عن تفشي هذه الموجة الخطيرة ؟ ففي مجتمع تحل فيه المادية بكل خشونتها وتجريديتها مكان الاحساس الفني بحيث يتحول اهتمام الناس الى جدول مواعيد القطار مثلا اكثر من الاهتمام بقصيدة من الشعر او بلوحة جميلة ، مثل هذا المجتمع لا ينبغي ان ندهش له اذا ما برزت فيه انحرافات أو ميول غير طبيعية سيطرت على ما فيه من جماعات الشباب .

وحين يحلل علماء الاجتماع أسباب انتشار هذه الظاهرة يرجعونها الى :

● **الاضطراب والخلط فى تفسير المدلولات** ، فانبل الكلمات قد يعبر بها أحيانا عن أسوا الأعمال فكلمة « **نضال** » مثلا يمكن ان يستخدمها الناس للتعبير عن قيمتين متناقضتين تماما ، احداهما سامية والأخرى وضيعة ، ومع هذا يدعى كل من الفريقين فى النهاية انه يحقق معنى النضال . وليس من شك فى أن هذا الخلط فى المفاهيم انما يرجع أساسا الى ما تعرض له الهيكل الاجتماعى من هزة عنيفة على أيدى المهرجين وغير الشرفاء .

● **النزعة الطائشة الى تحدى كل ما ألفه المجتمع من قيم وعادات وتقاليد** ، والاصرار على استبدالها بأشياء أخرى تحت شعار التجديد والتطور ، دون مراعاة لما يمكن أن تحدثه من فوضى واضطراب .

● **جمود رجال الدين** ، والتزمت المعيب فى فهم بعض المبادىء الأخلاقية .

● **ملاحقة الجماهير** بالدعايات التجارية المثيرة الكاذبة ذات البريق الجذاب .

● **ضعف البناء الاجتماعى وتحلله** ، حيث لم تعد الأسرة تمثل كما كان الحال من قبل نواة المجتمع الصلبة المتماسكة .

هذه الأسباب وغيرها هى التى أدت بالانسان الى الهروب من واقعه الذى يكاد يخنقه ، ودفعته دفعا الى البحث عن عالم آخر يستطيع ان يجد فيه صورة أفضل للحياة التى يحلم بها ، صورة تختفى منها آلام الوحدة ويروى فيها ظمأه الدائم الى الحب ، وأثناء بحثه المستمر عن هذا العالم المنشود لجأ الى اشكال متعددة توقع ان يجد فى كل منها ضالته التى يبحث عنها ، بدأ بعالم الرهبنة فلم يحس فيه بما يحقق له طموحه ، ارتمى فى أحضان الشك والالحاد فلم يشعر الا بمزيد من الحيرة والقلق ، فانفجر يأسه أخيرا فى ثورة محمومة متمردة أخذت هى الأخرى أشكالا ومظاهر عديدة ومتنوعة أخذت صورة الالتزام الصارم لدى كل من جماعتى **القمصان السود والمشعوذين** ، وتعد هذه اول اشكال ظهرت خلال الفترة الأخيرة ، للتعبير عن ثورات الشباب او حركاتهم الجديدة ، ثم لم تلبث أن تطورت الى موقف سلبى تزعمته جماعة « **الهيبى** » . وأخيرا كانت الحركة التى اعلنتها جماعة « الفريبايز » (Free pies) التى تنادى بضرورة تحرير النفس من مواضعات المجتمع وقواعده ، اذ لا يصح أن يكون هناك هدف أسمى من ان يحرر الانسان نفسه من عبودية مجتمع مريض ظالم ، والوسيلة الى تحقيق هذه الحرية — كما يرسمها برنامج هذه الجماعة — هى الاستعانة بكل ما يجرد المرء من احساسه بالوجود فى واقع مجتمعه الراهن ، ويكون ذلك بتعاطى المواد المخدرة كالماريجونا وغيرها .

هذا الموقف الذى تتخذه جماعة « الفريبايز » انما يعبر فى الواقع عما يعتمل فى أعماق هذا الشباب من سخط شديد ، وبالتالى رفض تام لما عليه مجتمعهم من فوضى واضطراب ، ومن ثم يكون البحث عن عالم جديد آخر ، يصبح طريق الوصول اليه — طبقا لأسلوبهم — محفوفا بالمخاطر والأهوال ، **انه عالم رهيب مخيف لأنه عالم الاستغراق الذى تضيع فيه ضوابط الغريزة : وتختل معه صورة التعادلية بين الخير والشر فيصبح ارتكاب أفظع الجرائم أمرا عاديا وطبيعيا فى نظر هؤلاء الشبان .**

وهذا السلوك فى الواقع انما يعكس من ناحية اخرى عدم اقتناع هذا الشباب بالحلول الوسط ، فالتفاؤل فى غد أفضل وقبول بعض القيم الراهنة فى اطارها المرن ، ومحاولات الاصلاح الهادئة لبعض اوجه الفساد فى المجتمع كلها مسائل لا يعتقد هذا الشباب ان هناك جدوى من الركون اليها ، ويرون فى الاستسلام لها نوعا من النفاق على حساب المثل العليا ، بل يؤكدون انها تعبير عن عدم الاكتراث الذى يمثل فى حقيقته ذروة الأنانية ، وليس هناك ما هو أكثر فعالية وايجابية — فى أعين هذا الشباب — من اللجوء الى العنف ، اذ هو الشكل الوحيد للوصول الى عالم الحب فى واقع كله خداع وكذب وتضليل .

واذا كانت البيوريتانية البريطانية ــ كما سبق أن ذكرنا ــ قد تسببت على نحو مباشر فى خلق رد فعل عنيف لدى شباب انجلترا لم يلبث ان امتد اثره الى معظم المجتمعات الأوربية والأمريكية، فان هناك ظروفا أخرى قد تكون أكثر مسئولية عن وجود مثل هذه التيارات الجديدة بين صفوف الشبان الغاضبين ، ونعنى بها تلك الظروف التى خلقتها عملية التطور الهائلة فى ميدان التصنيع ، فليس من شك فى ان هذا التطور قد خلق بالفعل مجتمعا توافرت فيه للفرد معظم احتياجاته من الغذاء والكساء والمسكن ، ولكنه فقد فى ظله أجمل ما فى الحياة من معنى .. **فقد جانب الروحانيــة والمثالية** حين وجد نفسه محصورا داخل عــالم لا تسوده الا قيم مادية بحتة ، عالم تتحرك فيه الحياة تحت ايقاع سريع لاهث لا يسمح له بأن يختلس لحظات يحلم فيها ويفكر ويتأمل كما كان يفعل أيام عربات الركوب التى تجرها الخيول ، كما لم تعد تترك له وقتا كافيا لمطاردة فتاة أحلامه بالأسلوب الرومانسى ذلك الأسلوب الذى كان يرتفع بنداء الغريزة الجنسية الى عالم الســمو العاطفى الرفيع .

لقــد رفض المجتمع الصناعى باسم الواقعية المادية معظم أشكال الحياة السابقة عليه ، واصر على ضرورة ان يكون سلوك الناس متفقا مــع مفاهيمه الجديدة حتى تسير عملية التطور فى خطها الصاعد ، متنافسة تماما مع خطوات الانسان فى متابعته لها ، وحين استمرت الحياة على هذا النحو المطلوب فترة من الزمن احس الانسان فى داخله بنوع من الاضطراب لأنه وجد نفسه فجأة وقد فقد جـــزءا أساسيا من كيانه لم تستطع الحياة المادية أن تعوضها له أو تمنحه البديل عنها .. وجد نفسه فجأة أمام حالة من الخواء الروحى تكاد ان تمزق بشريته ، فاندفع يبحث عن غذاء لها فى الطريق الذى تركه الموكب المادى مفتوحا امامه **وجاء اندفاعه فى شكل ثورات جنونية متعاقبة كان آخـــرها ما يسمى بحركة الهيبى ..**

شعائر وطقوس

اشتقت كلمة ((هيبى)) (Hippy) من كلمة (Hip) التى تعنى ((كن مع)) **والهدف الأسمى لهذه الحركة هو الوصـــول الى الحب ..** الحب بلا شروط ولا قيود ، حبك للانسان وحبــك للأشياء أيضا ثم حبك اللامحــدود واللانهائى للحياة ، لأن الحب هو الفعل الطبيعى والأكثر تعبيرا عن انسانية البشر وحتى يمكن الوصول الى هذا الهدف تضع جماعة الهيبى مجمــوعة من الوصايا تطالب أنصارها بالالتزام الصارم بها :

- أن تساعد الآخرين .
- أن تحتفظ دائما بالمرح .
- ان تحمى الزهور والحيوانات .
- ان تعيش فى هدوء وطمأنينة .
- أن تحب ولكن لا تصارع .
- ان تحتقر المال والتبريرات المنطقية .
- أن تهرب من نفسك .
- ألا تحاول ان تؤذى او تضرب أحدا .



ملابس غريبة وشباب اكثر غرابة

ويتميز انصار هــذه الحركة عن غيرهم من الأفراد العاديين ، وكذلك عن غيرهم من أتبــاع حركات الشباب الأخــرى بملابسهم وزيناتهم الخاصة بهم ، فهم يطلقون شعورهم طويلة علــى نحو خاص بهم ، ويرتدون سراويل (البلوجين) الباهتة احيــاء لذكرى المرحوم **جيمس دين** ، كما يصرون على ارتداء ملابس عســكرية قديمة ومهــلهلة ويفضــلون المينى جيب والسراويل المكسيكية والبلوفرات الزاهية والحذاء ذا الرقبة القصيرة ، ثم يزينون ملابسهم بأجراس يقولون

انها نوع من الأجراس التى تزين بها الأفيال الهندية ، ويحيطون أعناقهم بعقود تنتظم مجموعة من الأحجار المختلفة الألوان ، كما يضعون على ملابسهم زهورا يقولون انهم اقتبسوها من زهور **نهرو** والهيبى النموذجى هو ذلك الذى يزين جسمه بالزهور والوشم والذى يستخدم المزمار والطبول الصغيرة . وهم يرددون فيما بينهم شعارا يتناقله الجميع :

« أمام قوة الدولار ، وفى مواجهة العنف الحاقد ، يجب أن تكون المقاومة بالزهور » .

أسلوب خاص فى الحياة

والغريب حقا ان الأغلبية الساحقة من اعضاء حركة الهيبى تمارس وظائفها الحيوية فى اثناء النهار ، ثم يلتقون مع رفاقهم فى ساعات الليل أو خلال عطلة آخر الاسبوع ، غير انه يوجد عدد آخر من الهيبى لا يتحمسون للعمل ، بعضهم يضطر لكى يعيش الى ان يزاول عملا محدودا فى ميدان الحرف الفنية او الزراعية ، والبعض الآخر يلجأ الى التسول أو الاستجداء او الاستعانة فى بعض الأحيان بأصدقائهم للحصول منهم على مساعدات ضرورية ، **ولكن عضو الهيبى النموذجى هو الذى يعول نفسه من عمله ولا ينتظر العون من الآخرين .**

وكثيرا ما توجد فى المدن الكبرى مكاتب عمل تقوم بتوفير اعمال مؤقتة للعاطلين من أعضاء الهيبى ، كما توجد كذلك منظمات تتولى تقديم اطباق « الحساء » الشعبية يوميا لهؤلاء العاطلين ، وتدفع اجور النوم للمتجولين الذين لا مأوى لهم ، كذلك انشئت صناديق لاعانة الذين اقضوا مدة السجن من الأعضاء وخرجوا دون أن يكون لهم عمل ، ودون ان يتوافر معهم المال اللازم لمواجهة الظروف الجديدة . ويفضل كثير من أعضاء الهيبى النوم فى الحدائق الكبيرة العامة أو فى المنازل الريفية ، لأنهم فى مثل هذه الأماكن — على حد تعبيرهم — يستطيعون ان يحلموا ويتأملوا ويفكروا .

الايديولوجية الهيبية

يرفض اعضاء هذه الحركة اساسا اسلوب الحياة الأمريكية باعتباره اسلوب حياة مادية خالصة ، ولهذا يفرون منها بعزل أنفسهم اختياريا عن مراكز حياة هذا المجتمع ، وهم على العكس من **حركة البروفو** (Provo) **لا** يقبلون على الاطلاق اتخاذ أى موقف سياسى أو اجتماعى ، لأن السياسة فى نظرهم من اختراع أناس يكرههم هؤلاء الهيبيز أشد الكراهية ، ومن ثم لا يريدون ان يسمعوا البتة كلمة سياسية .

ولعل هذا الموقف من جانب أعضاء هذه الحركة هو الذى جعلهم يلتزمون السلبية المطلقة أمام كل ما يجرى من احداث خطيرة سواء فى داخل مجتمعهم أم فى أى مكان آخر من العالم ، فهم لا يعيرون ادنى اهتمام ، بل ولا تتردد فى مجالسهم كلمة واحدة عما يقع فى فيتنام من صراع رهيب ، أو عما يشاهدونه من قسوة بالغة فى معاملة الزنوج فى الاباما ، او عما يسمعون به من تزايد مستمر فى مجال التجارب النووية . **لأنهم على حد تعبير زعمائهم يعيشون داخل أنفسهم فى عالم لا يعرف الزمن .**

وحتى تتحقق عملية هروب هؤلاء الشبان من بورجوازية المجتمع الأمريكى التى يمقتونها ، يلجأون الى ممارسة عمليات التأمل الباطنى والاستغراق فى الأحلام سواء فى أثناء اليقظة او فى حالات النوام .

« نحن نريد — هكذا قال أحد أفراد هذه الجماعة — أن نترك افكارنا تذهب الى بلاد ذات آفاق فكرية فسيحة ، حيث الحياة فيها نقية وصافية كأحسن ما يكون البلور نقاء وصفاء ، بلاد أشبه بالفردوس المفقود يغمرها النور من كل مكان ، لا ترهقنا فيها مسئوليات ولا تكليفات ، كل انسان فيها يساعد اخاه فى اخلاص نقى طاهر ... بلاد يجد كل انسان فيها خبزه ، ويحقق لنفسه فيها كل رغباته دون قيود أو عوائق ، وفيها يستطيع النوم فى الهواء الطلق يحلم على هواه » .

ومن خلال هذه الايدولوجية نلمح خليطا متنوعا من **« لاعنفية غاندى »** وفلسفة الطبيعة عند **جان جاك روسو** ، ووثنية **نيتشه** فى مرحلة مراهقته ، وسماحة وتواضع وكرم القديس **فرانسوا داسيس .**

ولكى يصل المرء الى الدرجة التى يشعر عندها بان روحه قد تحررت بالفعل من كل القيود عليه أن يسلك لذلك احدى طريقتين :

أولاهما : ما اصطلح الهيبيز على تسميتها بعملية (To love in) أى توصيل الحب الى الآخرين ، ذلك بممارسة أسلوب التنويم المغناطيسى الجماعى الذى يتم بالاستعانة بعزف نوع معين من الموسيقى ذات الايقاع الشبيه بموسيقى اغانى الخنافس ذلك فى جو تسوده أضواء مختلفة تضاء وتطفى بطريقة تحدث تأثيرات ذات ايحاءات معينة ، على أن تستخدم كذلك وفى الوقت نفسه حزم الضوء فى احداث اشعاعات تساعد على تنمية هذه الايحاءات .

أما ثانى الطريقتين التى يستخدمها الهيبيز لتحقيق تحرير النفس ، فهى تعاطى العقاقير

والمواد المتحررة ، ويقولون ان الانسان بتعاطيه هذه المواد يستطيع ان يرتفع الى ثلاثة مستويات، مستوى (Turning on) أى حالة الذهول والاستغراق ثم مستوى (Turning in) أى الحالة التى يستطيع الانسان عندها أن يفهم الأشياء التى لم يكن من الممكن له ان يفهمها من قبل ، أما المستوى الثالث فهو درجة (Dropping out-drug) ومعناه الصعود البعيد ، والانسان عند هذا المستوى او عند هذه الدرجة من الاستغراق الكامل يصبح قادرا على رؤية الجمال الذى هو عندهم بمثابة المعنى المرادف للمعرفة الكونية .

ولقد كان أعضاء حركة الهيبى يتعاطون عقاقير مخدرة معينة مثل الماريجوانا والـ L. S. D ولكنهم انصرفوا عنها واصبحوا يفضلون عليها انواعا اخرى أقوى تأثيرا وأكثر فعالية مثل مادة S.T.P التى يستمر مفعولها ٧٢ ساعة كاملة ومثل مادة E. T . ايضا التى تحدث حالة عنيفة من الهياج تتجسد فى خلالها مجموعة من المناظر المخيفة المرعبة ..

على ان هناك بعضا من اتباع هذه الحركة أى من شباب الهيبى لا يتحمسون لاستخدام المخدرات ويلجأون الى استخدام اساليب من الرياضة الروحية والجسدية أشبه برياضة اليوجا ..

الفنون الهيبية

يقول زعماء حركة الهيبى ان الانسان حين يصل الى درجة الاستغراق عن طريق استخدام المواد المخدرة يكون قد أصبح فى حالة عقلية كاملة من السمو والانتشاء فتؤدى حواسه الخمسة وظائفها على احسن وجه واكمله ، ويستطيع ان يحقق فى المجالات الفنية مستوى رفيعا من الانتاج ..

ولقد اسهم الهيبيز فى ميدان المسرح فخلقوا فن ما أسموه بمسرح « الحدوث » (Happening) وخلقوا فى الموسيقى ما يطلقون عليه الجاز البارد (Cool Jazz) وفى الرسم ما يعرف باسم الفن الشعبى (Pop-art) وفى الشعر ما اصبح يسمى بالشعر التلقائى (automatic poetry) وفى السينما يعد المخرج كورمان اول فيلم سيكولوجى عن الهيبيز كما أن لهم فى الصحافة دورا بارزا ، اذ يصدرون مجلة أسبوعية تحت عنوان (International Time) يوزع حوالى ٣٠٠،٠٠٠ نسخة وهكذا يمكن القول بأن الفن الهيبى يجد طريقه الى الناس فى كل مكان ، ومن بين اعضاء حركة الهيبى يوجد اسمان بارزان يتمتعان بشهرة عالية واسعة هما سكرت ماكينزى (Scot Mackenzi) وآلان جينزبيرج (Allan Gunsburg) والأخير شاعر فى الأربعين من عمره يطلق ذقنه .

وعندما يعقد الهيبيز أول مؤتمر دولى لهم فى باريس سيعرف العالم الكثير عن حركتهم ونشاطهم .

ما العمل وما العلاج

تلك هى حركات الشباب فى العالم الغربى المعاصر ، وهى حركات ان دلت على شىء فانما تدل على تفسخ هذا العالم وانهياره ، وانشغاله عن معالجة مشكلاته الحقيقية بالجرى وراء نزوات الاستعمار ، ودعوات التفرقة العنصرية ، والطنطنة برسالة الرجل الأبيض وحقه فى تمدين الشعوب المختلفة .

ولو ان هذا العالم الغربى اهتم بداخله ، وبمشكلات الشباب بوجه خاص لما سمعنا عن مثل هذه الانحرافات العنيفة ، ولا عن مثل هذه الفورات العصابية الخطيرة وهى جميعا تدل على تمرد الشباب وسخطهم على حضارة يحسون انها غريبة عنهم وانهم فى داخلها غرباء . فبدلا من المشاركة الايجابية الفعالة فى مشكلات بلادهم وقضايا العالم من حولهم ، وبدلا من العمل الجاد المتواصل من أجل مستقبل للانسانية اكثر سعادة وأكثر سلاما تطفو هذه الأعراض المرضية صارخة فى وجه الحضارة الغربية المعاصرة .

لهذا كله ولكثير غيره هب أساتذة الاجتماع وعلماء النفس يتساءلون انفسهم ما العمل اذن ؟ وما العلاج ؟

وكان من الطبيعى أن يتوجهوا باللوم الى انفسهم والسلطات المسئولة من بعدهم ، قبل ان يتجهوا الى هؤلاء الشبان بأى لون من الوان اللوم او التوبيخ .. فهم يقولون :

علينا أن نتعلم كيف نكون صالحين ، وأن نعلم ذلك **لجماعة البيتنكس** (Beatniks) الذين يمارسون العنف وأن نعلمه أيضا لأفراد حركة الهيبى الذين يمثلون جماعة اللاعنف ، ونعلمها اخيرا لأفراد **حركة الفريبايز** وهم دعاة الحرية .

علينا ان نتعلم كيف نكون صالحين ، وان نعلم ذلك للعالم كله ، علينا أن نقول لكل هؤلاء **ان القوة والعنف والعقاقير هى آخر وسيلة من وسائل الصلاح** ، وان الصلاح ليس معناه الضعف او السلبية او التخلى عن الحياة ، وانما الصلاح معناه القوة الحقيقية .. قوة المشاركة الايجابية الفعالة .. قوة الاستمرار مع الآخرين .

وحول هذين المحورين الأساسيين .. القوة والحب ، الأنا والآخرين .. ينحصر العمل ويدور العلاج .

مارى غضبان

تمر البلاد العربية بمرحلة تغير اجتماعى هام تحاول فيها أن تستعين بالعلم الحديث وبالوسائل التكنولوجية المتقدمة لتعويض التخلف وبناء النهضة الاقتصادية والاجتماعية . وتعتبر هذه المرحلة حلقة فى سلسلة التغيرات التى مرت بالعالم العربى منذ مطلع القرن العشرين نتيجة لتقدم وسائل المواصلات والاتصال وتعرض البلاد العربية لتأثير الحضارة الغربية واستخدام الأساليب الغربية الحديثة فى كثير من المشروعات الصناعية والنواحى الاجتماعية .

ولا شك فى أن هذا الاتصال بين البلاد العربية والغرب الحديث فى أوقات السلم والحرب على السواء ترك آثارا واضحة فى المجتمعات العربية وأدى الى كثير من التغيرات الاجتماعية المتصلة باتجاهات الشباب وقيمه فى البلاد العربية فى وقتنا الحاضر .

مشكلات الشباب فى الواقع العربى

التغير الاجتماعى والصراع بين الاتجاهات والقيم فى البلاد العربية :

ومن التغيرات الاجتماعية التى تصاحب **التصنيع** واقتباس الأساليب **التكنولوجية** الحديثة **نزوح عدد كبير من سكان الريف الى المدن وتفكك الروابط الأسرية** التى تتميز بها عادة الأسر الريفية أو البدوية ، **وخروج المرأة الى العمل** فى المصانع والمؤسسات **وتغير النظام** الطبقى للمجتمع وظهور طبقة العمال الفنيين والتنظيمات النقابية . ويصاحب هذا التغير فى ظروف الحياة الاجتماعية ، تغير فى العادات والاتجاهات والقيم ، وفى طرق التفكير واساليب الحياة . فالعادات وأساليب الحياة وطرق التفكير القديمة التى لم تعد صالحة للظروف الاجتماعية الجديدة تأخذ عادة فى الزوال ، وتحل محلها عادات وأساليب أكثر ملاءمة لظروف الحياة الجديدة . وينشأ عن ذلك **صراع حضارى بين الأساليب والقيم الجديدة والقديمة** ، مما يستلزم القيام بعملية توافق لحل هذا الصراع الحضارى بين انصار القديم المحافظ وانصار الجديد المتطور سواء على المستوى القومى ام على مستوى الحياة فى المجتمعات الصغيرة والأسر التى تتعرض بشكل مباشر لتأثير المدنية الحديثة . واذا كان من الصعب التكهن بالصورة النهائية للطريقة التى سيحل بها الصراع الحضارى الذى يعانيه كثير من العرب فى الوقت الحاضر **فمما لا جدال فيه أن الدراسة العلمية للتغيرات الاجتماعية التى تحدث الآن فى البلاد العربية يمكن أن تساعدنا على فهم حقيقة هذه التغيرات الجارية وما يمكن أن تؤدى اليه فى المستقبل من تطور فى أساليب الحياة والتفكير والقيم والاتجاهات وبوجه خاص لدى الشباب .**



وأن أهمية هذه الدراسة لا تقتصر على فهم السلوك الانسانى وطريقة تغيره تحت ظروف التحول والانتقـــال وانما يمكن أن تكون مفيدة أيضـــا لمن يهتمون بعملية التخطيط الاجتماعى فى البلاد العربية ، لتنظيم هــذه المجتمعات على أساس سليم .

التعرض للمدنية الحديثة وتأثيره على الشباب :

لقد ادت بنا ظروف التحول نحو التصنيع والنهضة الاجتماعية الى استخدام نتائج التقدم التكنولوجى والآلات الميكانيكية والأجهزة الحديثة فى مختلف مرافق الحيـــاة كالتليفون والراديو والتليفزيون والثلاجات الكهربائية وأفران البوتاجاز وأجهزة التكييف .. الى جانب استخدام آلات وماكينات ضخمة ومعقـــدة التركيب فى ميدان الصناعة الحديثة ونتج عن ذلك ظهور أعمال وحرف وتخصصـــات جديدة وحدوث احتكاك بين الشباب العربى ومظـــاهر المدنية الحديثة . كما ان انتشار التعليم فى البـــلاد العربية وازدياد عدد المدارس والمعاهد العليا والجامعات **وكثرة الترجمة عن الغرب** وازدهار الحركة الثقافية وتقدم العلوم والفنون والآداب قد ســاعد على اطلاع الشباب العربى على كثير من النظريات والأفكار والقيم الغربية ، وكانت سهولة الاتصال بين أجزاء العالم **والمشاركة فى المؤتمرات** الدولية والتبادل المنظم بين جامعات العـــالم **والبعثات العلمية** من الأسباب التى ساعدت أيضـــا على

سرعة انتقال الفكر الحديث الى شبابنا العربى فى العصر الحالى .

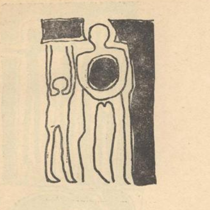
وقد ادت هذه العوامل الى **تكوين اتجاهات وقيم جديدة لدى الشباب العربى** والى ظهور مشكلات فى محيط الاسرة وفى علاقات الوالدين بأبنائهم وبناتهم . وكانت هذه الظاهرة موضع دراسة قامت بها « **جماعة البحوث الحضارية المقارنة** » التى تضم عددا من الباحثين اتفقوا على تحمل مسئولية البحث الحضارى المقارن لاتجاهات الشباب ومشكلاتهم فى البلاد العربية وأمريكا .

اشرف على هذه الدراسة د . براد فورد هدسون بجامعة رايس بأمريكا ، وجمعت البيانات الرئيسية للبحث فى عام ١٩٥٥ ووضعت نسخ من البيانات فى كل من مصر ولبنان والولايات المتحدة ونشرت بعض التقارير الأولية عن نتائج البحث فى مجلة The Jaurnal of social Issues الصادرة فى سنة ١٩٦١ . وقام د . **محمد عثمان نجاتى** بنشر تقريرين عن البحث فى سبتمبر وديسمبر سنة ١٩٦٢ تضمن الاول شرحا لأهداف البحث وأدواته وعيناته عن الشباب ، مع مقدمة عن المنهج الحضارى المقارن وأهميته ومشكلاته . وتضمن الثانى عرض النتائج التى انتهى اليها البحث فى موضوعين أساسيين هما : **تعرض الأسرة لتأثير المدنية الحديثة ، وموقف الوالدين من الشباب فى البلاد العربية** ، مع مقارنة هذه النتائج بما انتهى اليه تطبيق هذين المقياسين على العينة الامريكية ، بهدف استنتاج أوجه الاختلاف واوجه الشبه فى بعض خصائص السلوك الانسانى وبوجه خاص لدى الشباب .

موقف الشباب والبحوث الحضارية المقارنة :

من البحوث الحضارية المقارنة التى أجريت فى بعض البلاد العربية البحث الذى قام به جيلليسبى والبورت Jillespie & Allport 1965 عن « **نظرة الشباب الى المستقبل** » وفيه جمعت بيانات من الطلبة والطالبات عن طريق الاستخبار وتاريخ الحياة فى عشر دول مختلفة منها : الولايات المتحدة ، ونيوزيلاند ، وجنوب افريقيا ، ومصر ، والمكسيك ، وفرنسا ، وايطاليا ، والمانيا ، واليابان ، ولم تراع فيه الطرق الدقيقة لاختيار عينة البحث التى كان افرادها فى بعض البلاد مجموعة صغيرة جدا .. لكنه يعتبر تجربة ناجحة لامكان اشتراك باحثين من بلاد مختلفة فى القيام ببحث حضارى مقارن .

أما البحث الحالى « **اتجاهات الشباب ومشكلاتهم فى البلاد العربية وأمريكا** » الذى نشر عنه الدكتور نجاتى هذين التقريرين فهو يمثل الاتجاه الجديد فى البحوث الحضارية المقارنة ، الاتجاه الذى يعتمد على الدراسة الكمية الاحصائية . **وهو أول بحث يتناول عددا كبيرا من الشباب العربى ، ويستخدم وسائل القياس السيكولوجى**



(الاستخبار والمقابلة) فى جمع البيانات ، كما يستخدم الوسائل الاحصائية الدقيقة فى تحليل هذه البيانات .

وقد روعى فى هذا البحث تماثل المعنى للأفراد فى المجتمعات التى طبق فيها سواء من ناحية أدوات البحث أم من ناحية الاستجابات ، عن طريق الالمام بحضارة هذه المجتمعات والمناقشات الجمعية بين هيئة البحث للتأكد من تماثل الأدوات .

كما اهتم البحث بعمل مقارنات حضارية بين شباب البلاد العربية التى أجرى فيها ، فرغم أن الروابط التاريخية والجغرافية والثقافية وثيقة جدا بين هذه البلاد فانها ليست متشابهة فى جميع ظروفها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وفى المشكلات السيكولوجية والاجتماعية التى تصادف الشباب فى كل منها .

ومن جهة أخرى أوضح البحث الفروق الحضارية بين شباب البلاد العربية والشباب الامريكى على أساس أن شدة التباين فى عينات البحث تفيد فى معرفة المبادىء العامة للسلوك الانسانى بصرف النظر عن اختلاف الحضارة التى ينشأ فيها الانسان وفى معرفة كيفية تأثير الحضارة فى تغيير السلوك الانسانى .

موضوعات البحث :

عنى البحث بدراسة موضوعات أساسية تشغل بال الشباب والوالدين والمهتمين بالتخطيط الاجتماعى والدراسات الحضارية المقارنة . وكان من أهدافه الرئيسية دراسة ما يلى :

● **أثر التعرض لتأثير المدنية الحديثة على اتجاهات الشباب العربى ومعرفة العلاقة بين التعرض لتأثير هذه المدنية وبين التسامح .**

ومعنى التسامح فى البحث هو التحرر من التقاليد المحافظة القديمة ، وقبول أساليب الحياة الحديثة

فيما يتعلق بحرية المرأة وحقوقها وفيما يتعلق بمنح الابناء والبنات كثيرا من الحريات الشخصية ، كحرية الاختلاط بالجنس الآخر ، وحرية اختيار الأصدقاء والخروج معهم ، أو الذهاب الى السينما معـا او الاشتراك فى السباحة او الرقص وحرية اختيار المهنة .. الخ . وينصب الاهتمام فى هذه الناحية على معرفة أثر التعرض للمدنية الحديثة فى اتجاه التسامح لدى الوالدين نحو أبنائهم وبناتهم كما يقرر الطلبة عن آبائهم ومعاملتهم لهم .

● **العلاقة بين اختلاف كل من الوالدين والأبناء فى درجة التسامح وبين الصراع الأسرى .**

اذا كان تعرض الشباب للمدنية الحديثة يولد فيهم اتجاها تحرريا بينما يبقى الاباء والأمهات الذين لم يتعرضوا كثيرا للمدنية الحديثة محافظين على تقاليدهم وعاداتهم وطرق تفكيرهم القديمة فالى أى حد يمكن ان يؤدى ذلك الى نشوء الصراع الأسرى ؟

● **العـــلاقة بين الصراع الأسرى والتوافق الشخصى للأبناء .**

ان وجود الصراع الأسرى يؤدى الى عـدم الاستقرار النفسى للأبناء وعدم توافقهم وكان من أهـداف البحث التحقق من « ان هــذا الصراع يؤدى الى عدم توافق الأبناء » .

● **العلاقة بين التعرض لتأثير المدنية الحديثة والتوافق.**

منذ زمن بعيد تأثرت البلاد العربية بكثير من المؤثرات الحضارية الواردة من الغرب ونتيجة للصراع الاستعمارى على بلادنا تسربت الى حياتنا نظم اقتصـــادية واشكال سياسية وجنود احتلال وثقافات وأدوات وتنظيمات غزت كل مرفق من مرافق حياتنا بعد عزلة طويلة وجمود تحت السيطرة العثمانية عدة قرون .

وتنازعت موقفنا اتجاهات متعارضة من حيث النظر الى مكاننا من العالم فظهر من رأى تقليد الغرب أو تقليد الشرق بينما حرص فريق ثالث على التمسك بكل ماهو قديم بحجة المحافظة على وحدة المجتمع وتماسكه وحمايته .

وقد أدى هذا الى وضع ثقافى تميز بالاضطراب والحيرة والتناقض فى القيم والأنظمة كما ولد فى الشباب العربى اتجاهات وقيما تتعارض مع تلك التى ســادت فى بعض البيئات العربية المحافظة ونشأ عن ذلك صراع تظهر آثاره فى سوء التكيف وعدم التوافق والفرض الذى يراد التحقق من صحته فى البحث هو « **كيف أن تعرض الشباب العربى لتأثير المدنية الحديثة يؤدى الى سوء توافقهم وأن سـوء التوافق يزداد فى تلك الأسر التى تكون أكثر محافظـة من غيرها ؟** » .

● **الفروق الحضارية فى النزعة التسلطية**

فى البلاد العربية تظهر قوة العلاقات بصورة واضحة فى محيط الأسرة حيث تتركز السلطة فى رب الأسرة ، فهو الذى يعرف أمورها ويلتزم جميـع أفرادها باحترامه وطاعته ، بل نرى أيضا أن الأخوة الصغار يحترمون الكبار وان الأخت تحترم اخاها الذى يمـــارس عادة نوعا من السلطة والاشراف عليها .

ولما كان تعرض الشباب العـربى لتأثير المدنية يولد فيهم اتجاهات تؤدى الى ضعف تمسكهم ببعض الاتجاهات والقيم التقليدية فقد حرص البحث على التأكد من صحة الفرض القـــائم على « أن ثمة علاقة سلبية بين شدة التعرض لتأثير المدنية الحـــديثة وبين شـــدة النزعات التسلطية » اى أنه **كلما زادت درجة الفرد فى مقيـــاس التعرض لتأثير المدنية الحديثة قلت درجته فى مقيـــاس التسلطية .**

كيف بحثت مشكلات الشباب فى البلاد العربية ؟

استخدمت فى هـــذا البحث اداتان هما الاستخبـار والمقابلة . وتكون الاستخبار من ١٦٩ سؤالا وبعد التجربة أصبح الاستخبار يتكون من ١٢٦ سؤالا . أما المقابلة فقد استخدمت بهدفين : الحصـــول على استجابات حـــرة تلقائية من عينة صغيرة من الطلبـــة فى نفس الموضـــوعات الرئيسية التى يتضمنها الاستخبار ، وأيضا لجمع بيانات عن اتجاهات عينة من الشباب الأمى فى البلاد العربيـة لضمان زيادة التباين بين أفراد العينة الكلية فى البلاد العربية من حيث درجة التعرض لتأثير المدنية الحديثة .

واستخدام البحث المنهج الارتباطى Correlational Method للتحقق من صـــحة الفـــروض التى وضعت لقياس اتجاهات الشباب بالطرق الاحصـــائية المعروفة واستخراج معاملات الارتبـــاط بين المقاييس المختلفـــة لدراسة العلاقات بين الموضوعات التى استهدف البحث قياسها .

وجمعت بيانات البحث من ٤٢٧٨ فردا من بلاد عربية خمسة هى : لبنان وسوريا والعراق والأردن ومصر .

واستخدم الاستخبار بالنسبة ل ٤٠٤١ شابا والمقابلة بالنسبة ل ٢٣٧ شابا . وتكونت العينـــات الرئيسية للبحث من طلبة السنوات الثلاثة بالمدارس الثانوية ومن طلبة الجامعات على اعتبار أن هؤلاء الطلبة متماثلين تقريبا فى السن وفى مستوى التعليم ولذلك يمكن اجراء المقارنات الحضارية بينهم فى شىء من الاطمئنان .

وفى دراســـة اثر التعرض للمدنية الحـــديثة على اتجاهات الشباب ومشكلاتهم فى البـــلاد العربية اتجـه البحث الى **قياس أنواع معينة من السلوك الذى يدل على الاحتكاك بالمدنية الحديثة أو الاحتكاك بالغرب** ، ومن ذلك: تلقى التعليم فى مدارس غربية وكثرة الاحتكاك بأشخاص غربيين ، معرفة اللغات الغربية ومشاهدة الأفلام والاستماع الى اذاعات ذات طابع غربى ، الى جانب قراءة الكتب والمجلات والصحف والتردد على دور السينما ومستوى تعليم كل من الأب والأم .

المدنية الحديثة وموقف الأسر العربية من الأبناء والبنات :

● ولقد كشف البحث عن **أن التعرض لتأثير المدنية الحديثة أحدث بعض التغيرات الاجتماعية فى الأسرة العربية** وأن تسامح **الوالدين أو الموقف التحررى لهما هو أحد هذه التغيرات** . ولوحظ وجود تشابه كبير بين عينات البلاد العربية المختلفة من حيث أنماط الفروق الجنسية بين مجموعات الطلبة واتضح **أن أسر طالبات المدارس الثانوية والجامعات هى فى الأغلب أكثر تعرضا لتأثير المدنية الحديثة من أسر الطلاب** وهذا يعنى أن أسر الطالبات فى البلاد العربية التى أجرى فيها البحث هى فى الأغلب الأسر العربية التى حدث بها أكبر قدر من التغير الاجتماعى فاعطت المرأة قسطا أكبر من الحرية الشخصية والاجتماعية واعترفت بمساواة المرأة بالرجل فى حق التعليم والعمل .

● بينت النتائج أن **أسر الطلبة المسيحيين الذين طبق عليهم الاستخبار تميل فى بعض هذه البلاد العربية الى أن تكون أكثر تعرضا لتأثير المدنية الحديثة من أسر أقرانهم من المسلمين** ويتفق هذا مع تاريخ حركة انتقال الثقافة الغربية الى البلاد العربية فى القرن التاسع عشر . فعندما أخذت الارساليات الأجنبية الفرنسية والانجليزية والامريكية تنتشر فى البلاد العربية كان المسيحيون هم أول من اتصل اتصالا وثيقا بالثقافة الغربية وتأثر بها بينما بقى معظم المسلمين فى بداية الأمر متمسكين بتقاليدهم وقيمهم القديمة .

● فى معرض المقارنة بين العينات الكلية للبلاد العربية الخمسة تبين أن أسر الطلبة اللبنانيين هم بوجه عام أكثر الأسر العربية تعرضا لتأثير المدنية الحديثة ، وأن أسر الطلبة العراقيين هم أقل الأسر تعرضا لتأثير هذه المدنية ، وجاء ترتيب الأسر الاردنية والسورية فى المرتبتين الثانية والثالثة ، اما أسر الطلبة المصريين فيأتون فى المرتبة الرابعة قبل أسر العراقيين .

ويفسر الدكتور نجاتى هذه النتائج بأن الشباب الذين طبق عليهم الاستخبار فى لبنان وسوريا والأردن معظمهم يتلقى تعليمه فى المدارس الأجنبية فى بيروت ودمشق وحلب وعمان وهو يرى أيضا انه من « المحتمل أن تكون عوامل جغرافية وتاريخية قد ساعدت على الحصول على هذه النتائج (ص ٦٢ من التقرير الثانى) ، ومن ذلك **قرب لبنان من البحر وتركز النشاط التعليمى للارساليات الأجنبية فى لبنان وسوريا** مع بعد العراق عن مؤثرات الثقافة الغربية .

وبالاضافة الى ذلك فهناك أيضا فى العراق وفى مصر تتميز الأسر العربية بخاصتين هما : « **شدة الحرص على التقاليد العربية الاسلامية والخوف من اندثار التراث الاسلامى أمام تيار المدنية الغربية . وثانيا شدة المقاومة للاستعمار الغربى مما جعلهم يميلون الى أن يقفوا ، بوجه عام ، موقف المعارضة من المؤثرات الغربية أكثر من موقف** الاعجاب والتقليد » .

الأسرة المصرية ومشكلات الشباب :

النتائج العامة السابقة تصدق على البلاد العربية الخمسة التى طبق فيها البحث لكن ماهو موقف الأسرة المصرية من الشباب ومشكلاتهم خصوصا اذا عرفنا أن العينة المصرية هى أكبر فى **العدد وأشد تنوعا** وذلكبالنسبة لباقى عينات البلاد العربية . نحن نجد أن الأسرة المصرية المسيحية تعامل أبناءها وبناتها بقدر من التسامح والحرية أكبر مما تعامل به الأسرة المصرية المسلمة أبناءها وبناتها .

كما نجد أن **الطالبة المسلمة فى الأسرة المصرية تعانى من شدة القيود التى تفرض على حريتها الشخصية أكثر مما يعانى أفراد المجموعات الأخرى من الطلبة المسلمين والمسيحيين والطالبات المسيحيات** ، وتتضح هذه الحقيقة من أقوال بعضهن فى المقابلات التى أجريت معهن . ويمكن الاشارة الى هذه القيود والمشكلات فى شىء من الايجاز ومنها :

● جحود بعض الوالدين وعدم سماح الأسرة باعطاء المرأة حقوقها أو تعليمها تعليما عاليا .

● عدم السماح للفتاة بالخروج بمفردها او بزيارة صديقاتها أو حضور المباريات الرياضية والرحلات أو الذهاب الى السينما وعدم اعطائها الحق فى اختيار زوجها .

من هذه الأمثلة تتضح بعض أنواع القيود التى تتعرض لها الفتاة المصرية المسلمة وهى بوجه عام نفس القيود التى تتعرض لها الفتاة فى البلاد العربية الخمسة بصورة أو أخرى ، لكن ماهى المشكلات والقيود التى تعترض الشبان ؟



الشبان عموما يتمتعون فى البلاد العربية بحرية أكثر مما تتمتع به الفتيات ومع هذا فنحن نجد أن الطلاب المسلمين يعانون من القيود على حريتهم الشخصية كما يتضح ذلك من أقوال بعضهم فى المقابلة ومنها :

● المفاهيم البالية والتقاليد التى تحد من حرية الطلبة فى الجلوس على المقاهى ومخالطة الأصدقاء ، والاهتمام بهيبة الأسرة وكرامة العائلة أمام الآخرين وعدم السماح بالاختلاط بالفتيات لاعتقاد الوالدين أن العلاقة بين الفتى والفتاة لا تكون الا لغرض جنسى .

● تدخل الوالدين فى الحرية الشخصية وعدم تنفيذ رغبات الأبناء والسيطرة على آرائهم وفرض سلطة ديكتاتورية عليهم وعدم السماح للفتى بتحديد مستقبله ومهنته كما يريد .

اما الطلبة المسيحيون فى مصر فهم يعانون من مشكلات مماثلة لكن بصورة أخف . لكن **يلاحظ بوجه عام :**

— **أن طلبة الجامعات المصريين يرون آباءهم أكثر تسامحا مما يراه طلبة المدارس الثانوية بالنسبة لآبائهم وأن تسامح الوالدين لكل من الأبناء والبنات على السواء يزداد حينما يبلغون مرحلة التعليم الجامعى .**

— **أن طلاب المدارس الثانوية فى القاهرة والاسكندرية يرون آباءهم وأمهاتهم أكثر تسامحا مما يراه طلاب المدارس الثانوية فى مصر العليا والدلتا أما فيما يتعلق بالطالبات فيلاحظ أنهن فى مصر العليا (الصعيد) قد حصلن على درجات أعلا** فى **مقياس تسامح الوالدين وذلك بالنسبة لزميلاتهن فى الدلتا والقاهرة والاسكندرية .**



ومن الغريب أن ترى طالبات الصعيد آباءهن وأمهاتهن أكثر تسامحا ، اذ أن المعروف عن الأسر فى الصعيد أنها أكثر محافظة وتمسكا بالتقاليد القيمة ، لكن يبدو أن ذلك راجع الى أن الأسرة الصعيدية التى ترسل بناتها الى التعليم الثانوى هى فى الواقع أسر قد بلغت درجة كبيرة من التأثر بالمدنية الحديثة ومن التحرر من كثير من التقاليد المحافظة وخاصة فيما يتعلق بحرية المرأة .

مقارنة حضارية بين مواقف الأسر العربية وحرية الشباب فى البلاد العربية :

يتضح من المقارنات بين مجموعات الطلبة والطالبات فى البلاد العربية **أن هناك تشابها فى المشكلات والاتجاهات التى تسيطر على أذهان الشباب العربى وترتبط فى نفس الوقت بموقف الأسرة العربية ودرجة تحررها ومقدار تسامحها مع أبنائها وبناتها وفقا لدرجة تعرضها لتأثير** المدنية الحديثة . ورغم هذا فقد بين البحث أن الطلبة اللبنانيين والأردنيين يقررون أن آباءهم يعاملونهم بقدر من التسامح أكبر مما يقرره طلبة البلاد الأخرى بالنسبة لآبائهم . كما يتبين أيضا أن الآباء العراقيين أقل تسامحا فى معاملة أبنائهم من بين جميع الآباء العرب فى البلاد الخمسة ، بينما يقع الآباء المصريون والسوريون فى مرتبة وسط بين هذين الطرفين .

وقد كشفت نتائج البحث أن تسامح الآباء يتأثر فى بعض الأسر العربية بدرجة تعرض هذه الأسر لتأثير المدنية الحديثة . **فالأسرة المصرية الريفية أو البدوية الأردنية** أكثر **محافظة وتمسكا بالتقاليد وأقل تعرضا لوسائل المدنية الحديثة من الأسرة المتمدينة فى القاهرة أو دمشق أو عمان** . بيد أنه وجد أيضا أن بعض الآباء فى بعض الأسر العربية التى تعرضت لتأثير المدنية الحديثة واحتكت بوسائلها لم تتغير معاملتهم لأبنائهم تغيرا واضحا تبعا لازدياد تعرضهم لتأثير المدنية الحديثة ، وهم أولئك الآباء الذين يعاملون أبناءهم وفقا للتقاليد الاجتماعية ولا يغيرون من موقفهم أو طرق تربية أبنائهم رغم تعرضهم للقيم الغربية والمدنية الحديثة .

وفى دراسة العلاقة بين مستوى تعليم الوالدين وموقفهما المتحرر لوحظ أن **درجة التسامح تزداد كلما ارتفع مستوى تعليم الأب فى البلاد العربية** ، وان ارتفاع مستوى تعليم الأم يؤدى الى زيادة تسامح الوالدين نحو الأبناء والبنات فيما يتعلق بحرية الاختلاط الجنسى . لكن ليس لمستوى تعليم الأم أثر هام بالنسبة لتسامح الوالدين فيما يتعلق بحرية الأبناء والآباء فى أوجه النشاط الأخرى الاجتماعية والشخصية .

ويتضح من النتائج **أن لارتفاع مستوى تعليم الأب أهمية أكبر قليلا من ارتفاع مستوى تعليم الأم فى زيادة التسامح والموقف المتحرر من الأبناء والبنات فى نشاطهم الاجتماعى** كحرية اختيار الأصدقاء والخروج معهم واختيار المهنة والتصرف فى الأموال الخاصة وغير ذلك من ألوان الحرية الشخصية .

وهناك عوامل اخرى تؤدى الى مزيد من التسامح والمواقف المتحررة من جانب الوالدين نحو الأبناء والبنات منها **كثرة التردد على دور السينما والاقبال على القراءة وارتفاع المستوى الاقتصادى للاسرة** وتؤدى جميعها الى تسامح الآباء فيما يتعلق بحرية الاختلاط بالجنس الآخر بينما لا نجد ارتباطا واضحا بين هذه العوامل وبين موقف الآباء من الحريات الاجتماعية والشخصية لأبنائهم وبناتهم فى البلاد العربية .

الخلاصة :

يتضح من هذا كله أن التغير الاجتماعى الذى حدث فى الأسر العربية ولا يزال يحدث فيها يتناسب مع درجة تعرضها لتأثير المدنية الحديثة . وأنه يؤدى الى تغير فى العادات والاتجاهات والقيم لدى الأسر العربية فتزداد مواقفها المتحررة من الأبناء والبنات ، وتصبح أكثر تسامحا وتقديرا وفهما لمشكلات الشباب واتجاهاتهم فى البلاد العربية .

وبالرغم من أن الشباب العربى يعانى كثيرا من القيود والكبت لحريته الشخصية والاجتماعية ومن المشكلات التى فرضتها ظروف تاريخية واجتماعية موروثة بحكم التخلف أو مفروضة بحكم التدخل الاستعمارى فى شئون الأمة العربية أو بالظلم الاجتماعى والاستغلال فى كثير من أجزاء الوطن العربى فهناك أيضا مشكلات عامة يشترك فى المعاناة منها شباب العالم . ومن الأمثلة على ذلك : ضغط الوالدين على الأبناء والبنات لتقبل آرائهم وأفكارهم واتجاهاتهم المرتبطة بالماضى بينما يتطلع الشباب دائما الى المستقبل ويحرص على أن يخوض تجربة الحياة بالممارسة وبالفكر المتجدد ..

ولعل أكبر وأخطر مشكلة يعانى منها الشباب اليوم أنهم يتفتحون فى عالم قلق ممزق بلغ درجة عالية من التقدم العلمى وازدهرت الحضارة فى كثير من اجزائه ومع ذلك يوشك فى كل لحظة أن يدمر بالقنابل الذرية والهيدروجينية اما بالعدوان المدبر أو بالخطأ غير المقصود .

ان الشباب العربى جزء من الشبيبة العالمية التى تواجه اليوم بقسوة كثيرا من مشكلات العصر ، وتصطدم بما فى العالم من خلل وتمزق ومع هذا فان اعقد المشكلات التى تؤثر فى حاضر الشباب ومستقبله فى البلاد العربية هى التناقض الحضارى الذى نلمسه فى أنحاء الوطن العربى ... هى الصراع الحضارى الذى تعانى منه كثير من الأسر العربية ، فالشباب العربى يتطلع الى حضارة العصر الذى وجد فيه والى التمتع بكل وسائلها وأدواتها لكن قيود التخلف والجمود والاستعمار تشده دائما الى الوراء .

ومع ايماننا بأن المشكلات الاساسية للشباب العربى سوف تحل نتيجة لادخال حضارة العصر فى البلاد العربية بكل مقوماتها العلمية والتكنولوجية وما تؤدى اليه من تصنيع وتقدم اقتصادى وازدهار للثقافة واستخدام لوسائل المدنية الحديثة وتغير لكثير من الاراء والأفكار والقيم والاتجاهات المتخلفة ، مع ايماننا بهذا كله فان دائرة خاصة تظل مفتوحة للشباب علينا أن نطل منها وننظر بعين التقدير لاتجاهات الشباب وأمانيهم ونساهم فى حل مشكلاتهم قبل أن يفوت الاوان فتذوب هذه المشكلات بحكم الزمن .

محمود عبد المجيد

مائة عام على وفاة بودلير

احتفلت فرنسا بذكرى مرور مائة عام على وفاة شاعرها الكبير **شارل بودلير** ، فشاركت الجمعيات الأدبية والفنية فى اقامة حفل كبير تكريما **للشاعر « زهور الشر »** حضره **چول رومان** عضو الأكاديمية الفرنسية ورئيس جمعية الشعراء الفرنسيين ، كما حضره الشاعر **بيار ايمانويل وچان ألبير سوريل** نائب رئيس جمعية أهل الأدب ، هذا فضلا عن الأديب الكبير **أندريه مالرو** وزير الدولة لشئون الثقافة .

وفى هذا الحفل تحدث چان ألبير سوريل عن اقامة بودلير فى هونفلور « **أعز أحلامه** » حيث كانت أمه الچنرالة أوبيك تمتلك بيتا صغيرا معلقا فى كنف الجبل . أما بيار ايمانويل فقد علق على ثلاث قصائد ترسم فيها الخطوط الكبرى لأعمال بودلير وهى : **الاوهويات ، الحية الراقصة ، دلفين وهيبوليت** وهى جميعا من ديوان « زهور الشر » وقد ألقى هذه القصائد الثلاث الممثل **الفرنسى آلان كونى** . واما چول رومان فقد تحدث عن عبقرية بودلير تلك العبقرية النادرة التى استطاعت برغم ما لاقته من صنوف الجوع والتشرد أن تبدع وأن تبتكر وأن تقاوم الزمن .

وفى بودابست احتفلت كلية الآداب بجامعة بوتفوس لوران بالذكرى المئوية لوفاة بودلير حيث ألقى البروفسور **چورج مارى** محاضرة هامة بعنوان « **بودلير امام النقد الفرنسى المعاصر** » كما تحدث البروفسور **لازلو غالدى** عن ثروة بودلير الشعرية فى المجر ، وبعد ذلك ألقى الطلاب قصائد من ديوان « **زهور الشر** » باللغتين الفرنسية والمجرية .

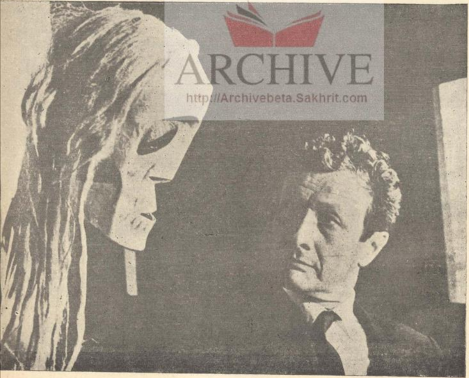
وبهذه المناسبة كان جميلا من دار المعارف بالقاهرة أنها أعادت نشر كتاب « **الشاعر الرجيم** » للأستاذ عبد الرحمن صدقى والذى صدر فى سلسلة اقرأ منذ وقت قريب .



ش . بودلير

وماذا بعد اللامعقول ؟

دكتورة سامية أسعد



مسرح الطليعة ، مسرح العبث أو اللامعقول ، المسرح الجديد ، ثلاثة أسماء ومضمون واحد . الاسم الأول اختاره **ليونار برونكو** L. Pronko ، والثانى اختاره **مارتن ايسلان** M. Esslin والثالث اختارته **ج . سيروه** G. Serreau ، وثلاثتهم كتبوا عن المسرح المعاصر ، والمسرح الفرنسى بصفة خاصة – وجدير بالذكر أن كلا منهم خص الجزء الأكبر من كتابه ، ان لم يكن الكتاب كله ، بالحديث عن **يونسكو** ، وبيكيت ، **وآداموف** ، و **ج . چينيه** . الى اى مدى اذن ينطوى هذا الاختلاف فى الاسم على اختلاف فى المعنى ؛ واذا كان علينا أن نختار اسما نطلقه على المسرح المعاصر ، فأى من الأسماء الثلاثة نختار ؟

بعد **سارتر وكامو** ، لا يمكن الحديث عن العبث أو اللامعقول الا اذا اشتملت هاتين الكلمتين على مضمون فلسفى . ومعروف أن يونسكو ، وبيكيت ، الخ .. ليسوا من الفلاسفة . ولا تنطبق كلمة لامعقول الا على أولى مسرحيات آداموف ، حيث تدور الأحداث فى حدود عالم يقدمه المؤلف على انه لا معقول ، ويفضى بدوره الى اللامعقول .

ما هو المسرح الجديد ؟

ما هو **المسرح الجديد اذن ؟** تقول ج . سيروه أن هذا الاسم لن يلبث أن يبدو زائفا مبهما ، تماما مثل عبارة **« الرواية الجديدة »** . وما ذلك الا مصير الكلمات التى تحاول الالتصاق ، قبل الأوان ، بانتاج أدبى أو فكرى لم يكتمل بعد .

لذا يخيل الينا ، ونحن نتفق فى هذا مع ج . سيروه ، أن مسرح الطليعة هو أنسب الأسماء الثلاثة ، بل أوضحها وأقلها مدعاة للحرج ، لأن طابعه يفتقر الى الحدود المرسومة بدقة . لكن ، لابد من أن نحمله ذلك المعنى الذى تحدث عنه يونسكو فى **« مذكراته ومذكراته المضادة »**.

« الانسان الطليعى هو ذلك الانسان الذى يقف موقف المعارضة من الفن القائم . انه ناقد لما هو كائن » .

« مسرح الطليعة .. مسرح على هامش المسرح الرسمى: يبدو أن له متطلبات عليا ، من خلال تعبيره وصعوبته » .

« الفن الحقيقى المسمى بالطليعى أو الثورى ، هو ذلك الفن الذى يبدو وكأنه غير حالى ، نتيجة لمعارضته الجريئة لعصره . انه يلحق بالتراث العالمى المشترك ، لأنه يتخيل أنه غير حالى . وقد يعد كلاسيكيا لأنه عالمى » . واذا كنا نرسم لكلمة **« الطليعى »** أو **« الطليعة »** اطارا محدودا ، فذلك لأنها تدعو الى اللبس وسوء الفهم. يونسكو مثلا ، اذ يعرف « الطليعة » ، يعبر عن المعنى الحقيقى للكلمة ، من الناحية اللغوية . نقرأ فى أحدث قاموس للغة الفرنسية Le Robert ، ما يلى : الطليعة « مجموعة أو حركة تلعب أو تود أن تلعب دورا رائدا » . فى حين يعرف رولان بارت « الطليعة » بقوله : « الكاتب الطليعى يشبه الساحر فى المجتمعات البدائية ، الى حد ما : انه يثبت ما يتنافى والوضع ليطهر منه الحشود الاجتماعية .. تتغنى الطليعة بموت البورجوازية ، لكنها لا تستطيع الانتقال الى ما بعد ذلك ، الى مجتمع مفتوح، بل تريد أن يموت معها كل شىء » .

من الواضح أن مثل هذا التعريف يقوم على أسس دخيلة على العمل الفنى ، خاصة أن رولان بارت نفسه اضطر ، بعد ذلك بقليل ، الى الاعتراف بفضل **« التكنيك الحديث »** وقيمته .

المسرح الطليعى فيما بعد الخمسينات لا يمثل مدرسة بعينها فقد عمل كل من **آداموف وچينيه** .. الخ .. وحده ، بمعزل عن الآخرين ، وتطور وفقا لخط تميز به . لقد حدث نفس الشىء فى ميدان الرواية ، حيث أدرك القصصيون أنهم متشابهون ، ولكن بعد أن قدموا انتاجهم للجمهور . ومن ثم كانت هذه العبارة الغامضة **« الرواية الجديدة »** . واذا كانوا قد التقوا عند بعض النقاط الاساسية ، بالرغم من اختلاف بعضهم عن البعض الآخر ، فلا لشىء الا لأنهم أحسوا بضرورة ذلك . حذا حذوهم كتاب المسرح الطليعى ، وكلهم ، باستثناء ج . جينيه ، من الأجانب الذين اختاروا الفرنسية لغة للتعبير . كل منهم وعى صدى مؤلفاته فى فرنسا والخارج على السواء. كل منهم أحس انه متضامن مع الآخرين فى محاولتهم خلق أسلوب مسرحى جديد . البعض أحبهم وفهمهم ، والبعض الآخر كرههم ولم يفهمهم . لكن مسرحياتهم مثلت ، ولا زالت تمثل فى غالبية بلدان العالم المتحضر .

يستخدم المسرح الطليعى التقاليد المسرحية القديمة لكن فى تشكيلات جديدة متنوعة : المسرح الخالص ، أى المؤثرات المسرحية الخالصة ، الأكروبات ، البانتوميم ، الخ .. ؛ والمشاهد الضاحكة ، بل « الفارس » ؛ واللامعنى nonsens بالمعنى الانجليزى للكلمة ؛ والحلم أو الخيال ، وغالبا ما يتضمنا معنى رمزيا .

يقول مارتن ايسلان عن أول هذه التقاليد : « العنصر المسرحى الخالص فى مسرح اللامعقول سمة من سمات موقفه المناقض للأدب ورفضه الكلام كوسيلة عميقة للتعبير عن معانى الحياة وتجاربها . فى تكاثر الأشياء عند يونسكو ، وفى مشهد القبعات المستوحى من السيرك فى مسرحية « فى انتظار جودو » ، وفى محاولات ثاردبو لخلق مسرح يقوم على الحركة والصوت ، وفى الباليه والتمثيل الصامت عند بيكيت ويونسكو ، نجد عودة الى الأشكال القديمة للمسرح ، تلك الأشكال التى لا تقوم على الكلمة ». **المسرح الطليعى اذن جزء لا يتجزأ من القديم . لكنه يحتوى على شىء جديد حقا ؛ انه يربط بين مختلف التيارات الفكرية والأدبية بطريقة غير مألوفة . ويعمل على تجسيد الحقائق الأساسية عند الانسان .** ويجدد



م . دورا

المسرح تجديدا جذريا ، اذ يجعل من خشبته مكانا يبسط فيه واقعا جديدا ، أبعد ما يكون عن الواقعية التقليدية والمثالية على السواء . تلك هى الناحية الجديدة المبتكرة فى مسرح الطليعة ، وهى قاسم مشترك بين كافة كتابه . كل منهم يسعى الى تلك الواقعية الجديدة التى تحدث عنها **الان روب جرييه** . كل منهم يريد ان يقطع صلته بالدراسة النفسية التى « تصر على تحويل المجهول الى معلوم » كما يقول انتونان آرتو أو ينتهى من « **زخارف الحوار والقصة** » كما يقول جان ڤيلار . وأيا كان اختلافهم، نراهم يلتقون جميعا عند نقطتين اساسيتين : اعادة النظر فى الواقع ، والأشكال المسرحية على السواء . يقول آرتو فى هذا الشأن : « السخرية ، والشعر ، والخيال ، كلمات لا تعنى شيئا الا اذا توصلت الى اعادة النظر فى الانسان ، وافكاره عن الواقع ، ومكانه منه . ولا يتأتى ذلك الا بالهدم الذى تنتج عنه مجموعة هائلة من الأشكال سيتألف منها العرض المسرحى كله » . مثل هذه الواقعية الجديدة تفرض نفسها اليوم على كافة ألوان الفنون ، والفن المسرحى خاصة ، فضلا عن أنها ترتبط بأحدث أحداث تاريخ البشر ، وتطور الفن المسرحى ذاته .

كللت محاولات مسرح الطليعة بالنجاح ، وفازت برضى الجمهور ، ان لم تكن قد فازت باعجابه . قضى كتابه القديرون على الأشكال البالية ، وتحدثوا بلغة جديدة سرعان ما غذت المسرح حتى أصبح من العسير علينا اليوم، ان نتخيل العودة الى نظم الأداء القديمة أو التقاليد العتيقة ، او ذلك المسرح الذى كان يعكس لنا احساس الانسان بالأمان وبعده عن القلق ، وكلاهما زال فى قرننا العشرين . لذايميل من يؤرخ للأدب الى ضم الجيل الجديد من كتاب الطليعة الى الجيل الذى سبقه مباشرة. وبالتالى ، يميل الناقد الى أن يسلك نفس المسلك بطريقة تكاد تكون آلية . لكننا نلاحظ ان غالبية كتاب ما بعد الطليعة لم يكتفوا بالسير فى الطريق الذى سار فيه آباؤهم . واذا كانوا قد استفادوا من الأشكال المسرحية الجديدة ، منهم قد استخدموها استخداما مبتكرا فرق بينهم وبين من سبقوهم من الطليعيين .

المسرح الطليعى لا يمثل مدرسة ، والمسرح الطليعى الجديد لم يستكمل انتاجه بعد . واذا كان مؤرخو الأدب المسرحى لم يجدوا بدا من دراسة كل من يونسكو وبيكيت ، وجينيه .. على حدة ، بالرغم من أنهم أصبحوا كلاسيكيين ، فمن الصعوبة بمكان ، على من يتحدث عن ما بعد الطليعة ، أن يميز اتجاهات أو تيارات معينة . قابلت ج . سيروه هذه العقبة نفسها ، فرأت ان تستخلص

تيارات ثلاثة ، تسهيلا لعملية العرض : (١) **كتاب تأثروا بيونسكو** : ج . تارديو ، وبوريس فيون ، والأسبانى آرابال ، والألمانى ج . جراس ؛ (٢) وآخرون تأثروا بيكيت : روبير بنجيه ، ومرجريت دورا ، وهارولد بنتر ، وفرنسو دوبييار ؛ (٣) وغيرهم ممن **تأثروا ببرخت** : ماكس فريش ، ودورنمات ، وارمان جاتى . واخترنا موضوعا لحديثنا ثلاثة من الفرنسيين ، يمثل كل منهم واحدا من هذه الاتجاهات ، اذا جاز هذا التعبير . وهم على التوالى : **بوريس فيون ، ومرجريت دورا ، وارمان جاتى .**

بوريس فيون .. الوجودى

بوريس فيون Boris Vian من أبرز الوجوه الباريسية فى فترة ما بعد الحرب . عمل مهندسا ، وعازفا لموسيقى الجاز ، ومغنيا ، وممثلا سينمائيا ، وقصصيا ، وناقدا ، ومترجما – من بين تراجمه مؤلفات لسترندبرج ومذكرات الجنرال عمر برادلى – ، وكاتبا مسرحيا . باختصار فان فيون شخصية من أبرز الشخصيات الوجودية فى حى سان « جرمان دى بريه » ، **عكست عصرها انعكاسا تاما شاملا** . وفيون شاعر حساس عادى كل تصنع وزيف ، **وفنان شغله المصير الانسانى** . لكنه مات فى الثالث والعشرين من يونيو ١٩٥٩ ولم يكن قد بلغ الاربعين بعد – وهو يحضر حفلا خاصا لعرض فيلم مأخوذ من مؤلفاته . وجدير بالذكر أن المؤلف لم يكن قد دعى الى الحفل ، بل دخل الى صالة العرض خلسة .

ينحصر انتاج فيون الأدبى فى أعمال كثيرة متنوعة منها روايات رائعة أثنى عليها ريمون كينو وما زال الجيل الجديد يكتشفها يوما بعد يوم ، وتراجم ، وقصائد ، وكتابات فى النقد ، وأغان ، وهجاء فى شكل « **فارس** » ، ومسرحية بعنوان : « **بناة الامبراطورية** » Les Batisseurs d'empire

تسير هذه المسرحية مع التيار الطليعى ، وبها علامات تنم عن تأثر واضح بيونسكو . مثلت « بناة الامبراطورية » لأول مرة فى ٢٣ من ديسمبر ١٩٥٩ ، على مسرح جان فيلار التجريبى ، مسرح « ريكاميه » . فى الفصول الثلاثة التى تتألف منها المسرحية نرى عائلة تهرب من صوت غامض مروع ، فتصعد من طابق الى آخر فى شقق أضيق وأضيق . **فى الفصل الأول** ، يسكن الاب ، والام ، وابنتهما زينوبى ، وخادمتهما كروش ، شقة من حجرتين . **فى الفصل الثانى** ، نجدهم فى طابق ثان فوق الأول يتألف من حجرة واحدة . تهجر الخادمة العائلة . وتخرج الابنة من الشقة ، لكنها لا تستطيع الدخول اليها ثانية ، لأن الباب اغلق لسبب غامض . لم يبق اذن سوى الاب والأم . يزداد العالم ضيقا من حولهما . **فى الفصل الثالث** ، يدخل الأب الى حجرة صغيرة تقع تحت سطح المنزل مباشرة : ويرتاع اذ يسمع الصوت ، فيضع المتاريس وراء باب الحجرة قبل أن تتمكن زوجته من الدخول . ويظل وحيدا . لكنه لا يستطيع أن يكتم ذلك الصوت المروع الذى يصل اليه ، صوت اقتراب الموت . لا مفر اذن . ويموت الأب . الى جانب هذه الشخصيات الناطقة ، توجد شخصية أخرى ، نصف آدمية ، صامتة غامضة ، يصفها المؤلف على النحو التالى : « تلتف هذه الشخصية بالضمادات ، وترتدى الأسمال البالية . وتعلق ذراعها بمنديل فى رقبتها ، وتمسك عصا بيدها الأخرى . انها عرجاء ، دميمة ، قبيحة المنظر » . ويطلق عليها اسم الشمورز Schmurz . لا يبدو أن شخصيات المسرحية قد لاحظت ظهور هذه الشخصية الصامتة . ومع ذلك ، نراها تكيل لها الضربات واللكمات بصفة مستمرة.

« بناة الامبراطورية » مسرحية بسيطة البناء ، تسير أحداثها وتتطور تطورا دقيقا . فضلا عن أنها مسرحية قوية مبتكرة ، ذاتية . لجأ المؤلف فيها صراحة الى الصوت والرؤيا وجعل منهما وسيلتين للتعبير . وكلما تقدمت ، أحس القارىء أو المتفرج أن فيها اشياء تدعو الى الدهشة ، أبرزها تلك اللمسة اللطيفة التى يتميز بها المؤلف نفسه . ومعالجة جديدة لذلك الموضوع البالى: **الموجة الجديدة وصراع الأجيال . كما أننا نجد فيها ادانة** للفردية وتنديدا بها ، وهذا شىء قلما نقابله عند كبار كتاب المسرحى الطليعى .



ج – شحاده

تتضمن هذه المسرحية نقدا لاذعا لصغار البورجوازيين، عن طريق نقد الكلام ، كما فعل يونسكو من قبل . ينطق الأب بكلمات تافهة ، فيها فخامة لا معنى لها ، وتغص بالحقائق الزائفة ، وتلف وتدور حول الواقع ؛ من الواضح أنها مستوحاة من « **قاموس الافكار الموروثة** ». أما الابنة والخادمة فتفهمان ثرثرة الكبار والسادة فهما حرفيا ، وهكذا تكشفان عن عبثها . انها مواجهة بين لغة الأمس ولغة الغد ، بين الجيل القديم والجيل الجديد . ويواصل فيون نقده للبورجوازية الصغيرة ،

فيصور لنا أبا ينتمى الى تلك الطبقة . انه فاشل ، أنانى، لا نفع له . حياته فشل ذريع ، وكذا آخر كلمات ينطق بها ؛ بل أن موته على هذا النحو المفاجىء تأكيد لفشله . انه يحرم ابنته من اكل البرتقال ، ويترك زوجته ويصعد الى الطابق الثالث ، ولا يكاد يذكر ، فى نهاية المسرحية، أنه عاش مع الآخرين . انه ذلك الرجل الذى يقنع ذويه بأنهم « محظوظون » ، ما داموا يجدون مكانا يأوون اليه.

تتضمن هذه المسرحية اكثر من رمز ومعنى ، اهمها الخوف من الموت . يتأكد الانسان من انه يبنى عالما خاصا به ، ويحاول أن يسيطر عليه ، لكنه يقضى حياته فى الهرب . ويزداد هذا العالم ضيقا ، بدلا من أن يتسع؛ وكلما اقترب الانسان من الموت ، كلما أحس بالوحدة ، وضاق مجال رؤياه وفعله . كما أن الاتصال بالأجيال الشابة الجديدة يزداد صعوبة ؛ وصوت الموت الآتى من اعماق الارض يعلو وينتشر .

لكن ما هو « الشمورز » ؟ انه تلك الشخصية التى تتحمل الالام فى صمت وتصحب الأب فى صعوده ، وتموت قبله بلحظات . ليست انسانا أو رمزا جامدا ، بل شخصية مسرحية مقلقة . وجدير بالذكر أن بوريس ڤيون وقع بعض مقالاته باسم مستعار : أدولف شمورز . لا شك فى أن المسرحية تعبر عن مشاعر المؤلف الخاصة . كان يعلم انه مصاب بمرض القلب ، نتيجة لمرض آخر خطير كان قد أصيب به ، واضطره الى التوقف عن عزف الجاز . كتب آنذاك : **« كانت كل نغمة أعزفها تقصر عمرى يوما »** . من ثم ، قد تكون كلمة شمورز Schmürz مشتقة من كلمة ألمانية أخرى Schmerz معناها الألم ، الألم الصامت الماثل دائما ، ألم القلب العليل . اذا أخذنا ذلك فى الاعتبار ، استطعنا أن نرجح أن « الشمورز » رمز للموت ، لكنه رمز لموت رجل بعينه ، بوريس ڤيون نفسه . قد يكون أيضا الموت الذى نرفض أن نراه ، أو ذلك الجزء الزائل منا الذى نضربه ونسىء معاملته دون أن ندرى ، والذى يلاحقنا ، حتى فى تلك العزلة التى يزج بنا فيها كل من الخوف والزمن . وقد يرمز أيضا ، فى حياة هؤلاء القوم الانانيين ، الى وجود الآخرين الصامت ، الى وجود العالم الخارجى . وقد يرمز « أخيرا » الى الندم والشعور بالاثم يرفض المرء أن يحمل تبعته ، اى ذلك الانسان البرىء الذى يرتدى كل منا السواد حدادا عليه .

مارجريت دورا .. العبثية

ولدت **مرجريت دورا** M. Duras فى الهند الصينية عام ١٩١٤ . وقدمت الى فرنسا وهى فى السابعة عشرة . وبدأت تكتب ، بعد ذلك بسبع أو ثمانى سنوات . نشرت أولى مؤلفاتها عام ١٩٤٢ ، وتوطدت صلتها بعالم الأدب. وظل المسرح بعيدا عن اهتمامها فترة ليست بالقصيرة ، وسرعان ما دخلت عالمه .. أخرج كلود مارتن مسرحيتها **« الحديقة العامة »** Le Square على مسرح « ستوديو دى شانزليزيه » عام ١٩٥٦ . والمسرحية مأخوذة عن رواية لدورا تحمل نفس الاسم وتعتمد أساسا على الحوار. بعد ذلك ، كتبت م . دورا مسرحيتين : الأولى **« طرق لاسين ـ ايواز »** ، مثلت عام ١٩٦٠ فى مرسيليا ، وتروى حادثة أليمة ، اكتشاف جثة ممزقة اربا اربا ؛ والثانية ، **« مياه وغابات »** ، مثلت على مسرح « موفتار » عام ١٩٦٥، وتتحدث عن حادثة تافهة من حوادث الطريق . عام ١٩٦٥ أيضا ، قدمت الكاتبة **« لاموزيكا »** Le Musica على « ستوديو شانزليزيه » ، و « أيام كاملة بين الأشجار » على مسرح « أوديون ـ تياتر دى فرانس » .

استهلت م . دورا حياتها الأدبية بكتابة القصة . وهى تعد الآن من أبرز كتاب القصة فى فرنسا . لكن قصصها تقوم على الحوار ، والاتصال بين البشر عن طريق الكلمة . وهنا يظهر العنصر المسرحى .. تعترف دورا بأنها لم تهتم بالمسرح اهتماما خاصا ؛ عندما حدثتها ج . سيروه عن نقل احدى قصصها الى المسرح ، وافقت ، لكنها قالت أنها تواقة الى رؤية نتيجة ذلك . لا يمكن أن نقول أنها سعت الى المسرح بل المسرح هو الذى سعى اليها . سعى اليها ذلك التيار الذى يمتد من تشيكوف الى پيرونديللو الى بيكيت ، تيار مسرحى الكلمة فيه معناها الصمت .

عندما يرفع الستار عن مسرحيات دورا ، يسود الصمت . ولا ولن يوجد غيره . أعمال دورا غنية بامكانيات التعبير المسرحى . فهى تعرف كيف تحدد الموقف أو الحدث . وكل واحدة من قصصها تدور بين أرجاء ما يمكن أن يسمى بالديكور المسرحى ، او تتضمن ، مثل المسرحية تماما ، حركة تخضع لقواعد الزمان والمكان . فى « الحديقة العامة » مثلا ، نرى فتاة فى العشرين ورجلا لا عمر له جالسين على مقعد فى حديقة ، الزمان : بداية الصيف ، بعد ظهر يوم من أيام الخميس . والحدث يقع فيما بين الرابعة بعد الظهر والعشاء . أما الحوار ، فأهم هذه الامكانيات . انه يبدو عند المؤلفة وكأن لا بد من النطق به بصوت عال . مما لفت اليها انظار رجال السينما والمسرح . لقد أحسوا بامكانية ترجمة هذا الحوار الى

صور ومشاهد . ولنذكر القارىء بأن مرجريت دورا هى كاتبة ذلك الحوار الأخاذ فى فيلم « **هيروشيما يا حبى** » الذى أخرجه **الان رينيه** للسينما الفرنسية ، وطالما تحدثت عنه الصحف الفرنسية ، بل والعالمية . وأخيرا ، أخرج ج . داسان للشاشة قصتها « **العاشرة والنصف مساء فى الصيف** » ، والتى عرضت فى القاهرة فى العام الماضى . وقدرة م . دورا على ادارة الحوار هى التى مكنتها من نقل مؤلفات هنرى جيمس — وهى قابلة للتصوير والتمثيل مثل اعمالها تماما — الى المسرح . الحوار عندها يغطى الأفكار الدفينة الخفية عند كل منا كما يمكن أن يكشف عنها ويفضحها . ويتميز بتكرار بعض الحقائق التافهة العادية بطريقة تكاد تكون مرضية ، وان كانت لا تخلو من التأثير على القارىء أو المتفرج . لذا ، نستطيع أن نقول ان م . دورا تستمد من عالمها الروائى خلفا مسرحيا متماسكا يفوق ذلك الذى كان يمكن أن تستمده من تعرضها للمسرح مباشرة » .

بالرغم من أنه ليست هناك أية علاقة بين الحوار فى القصة والحوار فى المسرح ، الا أنه من المحتمل ان تكون م . دورا الكاتبة الوحيدة التى انتقلت من احدهما الى الآخر بلا توقف أو تناقض . لقد وجدت لونا من الحوار المسرحى لا يذكرنا ، بمعنى الكلمة ، بما اصطلح النقاد الرسميون على تسميته . « بالمسرح » . فالحوار عندها أشبه بكلمات سحرية ينطق بها شخصان يتظاهران بالبحث عن أسس الحياة الانسانية ، مستعينين بالكلام ، الشىء الوحيد الذى لن يفضى بهما الى أية نتيجة . مما يفسر لنا لماذا تظل شخصيات هذا المسرح بعضها بجانب بعض ولا تلتقى ابدا . وهى لا تلتقى ابدا لأن قوة هائلة تباعد بينها ، فى حين يشدها الى بعضها البعض التكوين أو الوظيفة . يتحدث الرجل والفتاة الجالسين فى الحديقة العامة ، ولا يحدث شىء . والمسافة التى تفصل بين ابطال « **مياه وغابات** » شاسعة هائلة . قد يذكرنا كل هذا بتشيكوف ، لكن هناك فرق كبير بين الكاتبين . تمر شخصيات تشيكوف بعضها بجانب بعض ولا تلتقى ، لكنها تحاول أن تجد لشقائها اسما تنطق به أمام الجمهور ؛ فى حين تترك شخصيات دورا هذه المهمة للمتفرج نفسه . واذا كانت المؤلفة قد خضعت لتأثير ما ، فلا شك فى انه تأثير بيكيت الذى طالما اقام الحواجز المادية والمعنوية بين أبطال مسرحياته ، مؤكدا عجز البشر عن الاتصال فيما بينهم .

فى مسرح دورا ، ينتج الربط بين الموضوعات وسير ما لابد من تسميته « بالحركة » ، عن أمور صغيرة واضحة ، تظل تتراكم ، فتتحول الى عناصر درامية . تتسم شخصيات هذا المسرح بالحنان ، انه ، فى آن واحد ، تعاطف مع أولئك الذين لن يجدوا السبيل الذى يوصلهم الى الآخرين ، وتعاطف مع حياة تؤكد وجودها بفضل روابط واهية ، لكنها لا تنفصم . وكما يقول ج . دوفينيوه ، « تكشف لنا دورا عن تلك

ن . ساروت



المنطقة من التجربة التى لم تتجمد فيها بعد ، لحسن الحظ ، ما نسميه أحاسيسنا وأهواءنا ، لأنها ما زالت حرة طليقة » . ولنحاول بدورنا أن نكشف عن جزء من عالم دورا فى « الحديقة العامة » .

تلقى المؤلفة الضوء ، فى هذه المسرحية ، على بعض الأشكال الأساسية لردود الفعل الانسانية . تقول **ناتالى ساروت** ساخرة ، فى كتابها **« عصر الشك »** ، أن ما من قصصى عاش فى الخمسينات الا وخجل من كلمة « تحليل نفسى » أو psychologie وجدت دورا مكانها بين كتاب **« الرواية الجـــديدة »** . ومع ذلك ، فهى لا تهتم أولا وأخيرا الا بالحدث النفسى . فى « الحديقة العـــامة » يتقابل شخصان كل منهما غريب عن الآخر لمدة ساعة . هى خادمة ، وهو « قومسيونجى » . ويتحدثان . لا هو ملك لنفسه ، ولا هى ملك لنفسها . هى تحقد على حالها ، فى حدة بصيرة نافذة ، بينما يرفض هو الأمل فى أى شىء آخر : لقد شكل لنفسه عالما من الاستســـــلام ، بل اللامبالاة ، تضيئه ومضات من الفرح ، جمعها من هنا وهناك . وعبثا تحاول الخادمة أن تحمل رفيق الصدفة هـــذا على مشاركتها ثورتها الجذرية التى تستمد منها شجاعتها اليـــومية ، . وفى النهـــاية ، يقول لها : « أنا جبان يا آنستى » . ويعود كل منها الى عزلته .

يكشف لنا حوار « الحديقة العامة » عن امكانية الحب والخلاص . يتبادل البطلان الكلمات ، واذ يفعلان، يكشفان عن طريقتين لمجابهة الحياة واتخاذ موقف منها ، وذلك من خلال فحصهما لموقفهما كأفراد . فى البداية ، ينغمس كل منهما فى وحدته . لكنه يهتدى الى ذلك الطريق الذى يكمل احساسه باحساس آخر . يرد كل منهما على حقيقة الآخر ، وينطق بكلمات تناسب دورا اساسيا ، دور الرجل، ودور المرأة . ويختلط العنصران ، البيولوچى والنفسى . يسيطر على الفتاة أمل عنيد متجدد فى أن يجعل الرجل منها امرأته ، لايمانها بأن تلك هى الطريقة التى ستمكنها من تحقيق ذاتها . ولا يعنى هذا أن حياتها ستتغير نتيجة لذلك . ولا تلجأ دورا الى أسطورة الزوجين السعيدين . لكن المرأة الجالسة على مقعد الحديقة تحس أن اقامة علاقة بينها وبين الرجل أمر سينقلها من حالها كخادمة ، وهى كلما مرادفة للأداة أو الشىء ، الى حال آخر ، انسان حر . لا يفهم الرجل ما تتمناه الخادمة وترغب فيه منهما تماما ؛ وما تلك الا خطوة أولى نحو خروجه من التفاهة ، نحو تحمله مسئولية انسان ما ، نحو الالتزام .

ترسم الكاتبة بوضوح الخطوط الخارجية لحياة تلك المرأة ، وتصور بدقة تفاهة اهتمامات الرجل ومشاغله . لا تنطق الشخصيتان بكلمات مثل الأمل ، والجمال ، والسعادة ، والشقاء ، والفهم ، لكن هذه الكلمات جزء لا يتجزأ من الحوار . قد « يوصف هذا الحوار بكلمات مثل الاقتراب ، والتراجع ، والتوقف ، والتقابل ، وان كانت تتنافى ، لأول وهلة ، مع أى التزام . يترتب على رفض المرأة الرضى بحالها توتر درامى متزايد . ويترتب على عدم اكتراث الرجل وعزلته ، توتر فى الحوار واحساس بأن شيئا قد حدث ، ربما : اتفق الرجـــل والمرأة ، تبادل الحقائق ، بلا لبس أو عطف مع نفسيهما، أو افراط فى الاحساس . وهكذا يكون الحوار قد أدى وظيفته ، وصل بين شخصين وحيدين واعاد اليهمـــا الاحســـاس بالحرية والكرامة . ومن ثم يمكن القول بأن دورا ، وان كانت قد تأثرت ببيكيت ، الا أنها أقـــل تشاؤما منه .

أرمان جاتى .. الثورى

ولد **أرمان جاتى** Armond Gatti فى موناكو عام ١٩٢٤، من عائلة من المهاجرين ، نصفهم من الطليان ، والنصف الآخر من الروس . كان أبوه يعمل كناسا . ومات جاتى فى الخامسة عشرة من عمره . فيما بعد ، نقل المؤلف الظروف التى أحاطت بهذه الوفاة الى مسرحيته **« الحياة الخيالية للكناس أوجست چيه »** . قال الصبى آنذاك : « تمردت فى قرارة نفسى . ووافقت على وجهة نظر أمى . كان لابد من عمل شىء للخروج من هذا المأزق » أعتقل جاتى أثناء الاحتلال عام ١٩٣٤ ، وحكم عليه بالاعدام ، لكن الحكم لم ينفذ فيه نظرا لصغر سنه . مارس جاتى عدة أعمال . عمل تارة جندى مظلات ، وتارة صحفى قضائى ، الخ .. وقام برحلة الى الصيد كتب بعـــدها فى مسرحية نال عنها جائزة : **« السمكة السوداء »** . كما أوحت اليه أمريكا اللاتينية بمسرحيتين ، احداهما تلك التى تحمل اسم **« الضفدع ــ الضخم »** ، وقام چان ڤيلار باخراجها عندما افتتح مسرح ريكامييه . فشلت هـــذه المسرحية من الناحية التجارية ، ولم يفهمها بعض النقاد من الناحية الفنية . مما أصاب جاتى بالخوف من التعبير، لفترة ما . لكن ، سرعان ما عاد الى المسرح ، حيث قدم « الحياة الخيالية للكناس أوجست چيه » بل انه فكر فى اخراج مسرحياته بنفســه . وبالفعل ، أخرج لمسرح T. N. P. آخر مسرحياته : **« أنشودة عامة من أجـــل كرسيين كهربائيين »** . تتناول هذه المسرحية موضـــوع القتل بالصدمة الكهربائية ، فيما بين ١٩٢٠ و ١٩٢٧ . فى سجن بوستون . يقدم اثنان من الطليان ، ساكو وفانزتى بهذه الطريقة . ولا نرى الحدث طوال المسرحية. لكنه يحيا تحت عيوننا بواسطة شخصيات تنتمى الى كافة الطبقات الاجتماعية جاءت من كافة بقاع العالم لتواجه تلك الحقيقة . وينتهى بهم الفعل والقول الى اعادة تكوين هذه المأساة التى هم جزء منها ، أرادوا ام لم يريدوا . يقول المؤلف فى هذا الشأن : « انهم يشهدون قتل أنفسهم بأنفسهم » .

اذا كان جاتى لم يخضع لتأثير برخت كلية ، فهو على الأقل من أولئك الكتاب الذين يهتمون بالسياسة اهتماما بالغا . لقد صرح بأنه مهتم بالثورة بعد أن اهتم بالضحية. وقال : **« الثورة تتطلب شكلا ثوريا »** . ولقد حـــدث

بالفعل أن استسلم جاتى لاغراء كافة الأشكال الجديدة ؛ بلا تمييز . لقد حاول بصفة خاصة أن ينقل الى المسرح بعض الأساليب السينمائية حتى يخلق أو ينمى مسرحا **« اجتماعيا »** بعيدا كل البعد عن السيكولوجية . لذا كان مسرحه ظاهرة جديدة قلبت البناء المسرحى المألوف رأسا على عقب ، واستبدلته بآخر حى . والزمان شىء أساسى فى هذا البناء . فالماضى عند جاتى يبعث بقــوة الحاضر ، وبطريقة متجددة دائما . واهتمام المؤلف بالزمان يجعلنا لا نجد فى بداية مسرحياته الا حدثا بسيطا : قصة أو موضوعا ، يسترجعهما طوال المسرحية ، ويعالجهما من كافة الزوايا ، ويشرحهما ، ويصفهما ، ويعبر عنهما . وهناك أوجه شبه بين مسرح جاتى والمسرح الصينى ، اذ يجمع بينهما خط سير واحد يقيم علاقة دائمة بين الانسان والعالم . لكن مسرح جاتى يشاركنا عالمنا ، حياتنا اليومية ، مستقبلنا .

فى مسرحية **« الحياة الخيالية للكناس أوجست چيه »** يكتفى المؤلف ببطل واحد يجعل منه رمزا لكل المضطهدين فى الأزمنة الحديثة . ويلجأ الى الفلاش ــ باك » ــ وهو أسلوب من الصعب استخدامه فى المسرح ــ ليصور لنا حياة الكناس ، بكل ما فيها من تعقيد ، ويمزج الماضى بالحاضر بالمستقبل ، ويجعل الواقع والخيال يسيران جنبا الى جنب . نرى البطل وهو فى السادسة والأربعين، والتاسعة ، والحادية والعشرين ، والثلاثين .

ولد أوجست چيه فى القرن الماضى فى ضاحية فقيرة ، فى حى العذراء . وهو فى التاسعة ، فقد والديه فى حريق شب فى الضاحية . رباه جده وجارة عجوز . تبلورت مخاوف أوجست الطفل فى شخصية متسول يدعى البارون الأسود ، فاجأه ذات يوم وهو مع پولين ، فى الخرابة . أحب أوجست پولين وهو فى الحادية والعشرين ، وأحبها أيضا روچيه استريبو . انتخبت پولين ملكة لسباق الرقص ، فتمكنت ، « **بفضل علاقاتها الجديدة** » ، من مغادرة حى العذراء البائس . ونشبت الحرب . وسافر روچين وأوجست الى الميدان . والتقيا مرة أخــرى بپولين . انها تعمل فى مستشفى عسكرى ، لكننا لا نعرف اذا كانت ممرضة أم عاهرة . وتموت پولين فى حريق المستشفى . تنتهى الحرب ، ويعود أوجست الى حى العذراء . ويتزوج لورنس ، صديقة پولين . ويعمل كناسا . ويرهبه البارون الأبيض ، مدير المؤسسة التى يعمل بها ، كما أرهبه فى طفولته البارون الأســود . بموت لورنس بعــد ان تلد كريستان ، بن أوجست . وابتداء من تلك اللحظة ، يهب الكناس حياته للنشاط النقابى ؛ ويجرح خلال احدى المظاهرات ، ويموت بعدها بأيام ، فى المستشفى ، وهو فى السادسة والأربعين .

تلك هى حياة الكناس الحقيقية . لكن المؤلف يروى لنا حياته الخيالية فى مقدمة وأربعة فصول . فى المقدمة ، يجوع الكناس أثناء الاضراب ، وينقل وهو يحتضر الى المستوصف . فى الفصل الأول ، « حياة كناس » ، يتخيل أوجست ماضيه وهو يهذى . يتخيل طفولته فى الضاحية الفقيرة ، والحرب الأولى ، وزواجه من لورنس ، وپولين التى هام بها فى شبابه . فى الفصل الثانى ، « السباق »، لا يكتفى أوجست بالخيال ، بل يبعث ماضيه من جديد؛ فيصبح سباق الرقص أشبه بذلك السباق الذى أتاح لپولين فرصة للرحيل عن الضاحية . لكن ، هذه المرة ، تلتقى كل الشخصيات التى عرفها أوجست فى ماضيه ؛ فينقلب السباق الى صــورة من حياة الكناس نفسه . فى الفصل الثالث ، « الثورة » ، يرى البطل فى ماضيه صراع الطبقة العاملة ، وآمال بداية القرن العشرين ، ويأمل أن تتفجر فى ثورة طالما حلم بها . لكن ، ما هو السبيل الى تحقيق ذلك ؟ انه يكرر الى ما لانهاية عددا من الأمور الصغيرة وقعت فى حياته ، ويعجز عن الانتفاع منها . والشىء الوحيد الذى يملكه حقا هو ابنه كريستيان، وما زال طفلا . لكن الأب يحلم ، ويتخيله شابا ناضجا يعمل فى السينما ، ما دامت تلك هى رغبته . وأخيرا ، فى الفصل الرابع ، « موت كناس » يخترع البطل أحداث الفيلم الذى سيخرجه ابنه فيما بعد ، **فيلم عن الثورة** . وسيكون هذا الفيلم بمثابة تبرير لحياته كلها : ان حياة الكناس تساوى حياة أى رجل آخر من العظماء . ويموت الكناس أوجست چين ، من أجل الثورة أيضا .

هذه المسرحية حلم . أمامنا رجل يحتضر ، ويحاول ان يفهم ، أن يجد معنى أو تبريرا لحياته . ولا يعرف كيف يعبر عن أفكاره ، لأنه يكاد يكون جاهلا . انه رجل بسيط ، وسعيه شاق مرير مما يزيد من تأثرنا به .

حاول المخرج روچيه **پلونشون** أن يترجم أفكار البطل الى لغة مسرحية . تظهر بعض الصور ، سريعة خاطفة ، وسرعان ما تحل محلها صور أخرى . ويخضع هذا التتابع لا للترتيب الزمنى ، بل لمنطق العاطفة . يقول المخرج انه كان يستطيع ان يقسم الفضاء المسرحى الى أماكن « ثانوية » يمثل كل واحد منها فترة من حياة أوجست چين . لكنه آثر استخدام الفضاء المسرحى بأكمله ، لأنه يتيح فرصة أكبر للحركة ، مع احتفاظه بامكانية تهيئة أماكن عدة فى آن واحد .

وبعــــد ..

مهما تطور المسرح وتغير ، ستظل الفترة التى شهدت أعمال بيكيت ويونسكو وآداموف وچينيه من ألمع وأخصب فترات الفن المسرحى كله . أن المسرح وفنونه يتقـــدمان بخطى سريعة مذهلة ، حتى ان كتاب مسرح الطليعة قد أصبحوا من « **الكلاسيكيين** » بعـــد عشر ســنوات من ظهورهم . واذا كان لنا أن نتحدث بصفة شبه نهائية عن مسرح ما بعد الطليعة ، فعلينا أن ننتظر عشر سنوات أخرى قبل أن نصدر حكمنا عليه .

سامية أسعد

تجارب الشباب الطليعى

فى المسرح التشيكى



عبد المنعم سليم

قالوا لى :

ان عدد سكان براغ حوالى مليون وعدد المسارح التى فيها حوالى ٢٦ .

ثم قالوا :

بينما عدد السكان فى لندن حوالى ٨ مليون وعدد مسارحها خمسون .

واضافوا :

ومن هنا نستطيع ان نعرف الى اى حد يعتبر المسرح فى تشيكوسلوفاكيا متقدما .

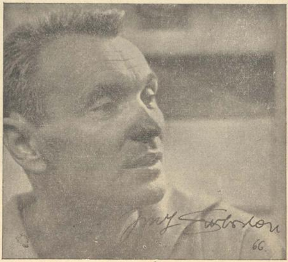
وقلت انا :

ليس ألمهم هو عدد المسارح ولكن المهم هو ما يعرض على خشبة هذه المسارح.

ومن أجل ذلك بدات ارى ما يعرض فى **براج** . رأيت مسرحيتين **ليوجين انيسكو** ورأيت مسرحية (الحشرة) من تأليف **كارل وجوزيف تشابك** ورأيت مسرح الفانوس السحرى والعرائس ورأيت أوبرا (مغامرة ثعلب) من تأليف الموسيقار التشيكى **ياناتشك** .

اهم ما لفت نظرى فى بعض الأعمال التى رأيتها هو ذلك الشعار الجديد الذى ترفعه تشيكوسلوفاكيا وهو : **توحيد الفن** . ان توحيد الفن هو اهم ما يشغل تفكير العاملين فى الحقل الفنى اليوم فى تشيكوسلوفاكيا فكيف يمكن توحيد الفن ؟ **كيف** يمكن أن تعمل **الكلمة مع الصورة مع النغمة** ؟ وهل يمكن تحقيق الهارمونى هنا فى العمل ككل ؟

ج . سفوبودا



لقد بدأت تشيكوسلوفاكيا تجربة توحيد الفن داخل النطاق الدرامى وذلك فيما يسمى **بالمسرح الكيمائى أو التركيبى** ، وكيمائى أو تركيبى لأنه مكون من عناصر - كل عنصر فى حد ذاته له خواصه ، ولكن عندما تجتمع هذه العناصر سويا فاننا نخرج بتركيبة جديدة .. بمادة كيمائية جديدة .

هذه الحركة فى المسرح التشيكى مركزة - اذن - على المسرح وليس على المسرحية ، بمعنى ان المسرحية الكاملة فى نظرهم هى (**المسرحية التركيبية**) .. هى المسرحية التى يمكن أن تستقبل عناصر أخرى تضاف اليها ، هى المسرحية التى تقبل أن يضاف اليها موسيقى ورقص تعبيرى ومناظر ولوحات .. هى اذن المسرحية التى يستطيع ان يشاهدها كل انسان مهما اختلفت ثقافته وبالتالى فانه يستطيع أن يحصل منها على المتعة التى يريدها ، فاذا كان يحب الموسيقى فانه سيجدها . اذا كان يحب الرقص فانه سيجده .. الخ . وفى هذا يقول لى الناقد المعروف **بيتر بويمان :**

ان الفرق بين تشيكوسلوفاكيا وانجلترا مثلا هو أن المسرح هناك يركز على **الممثل** ، ومسرحنا يركز على**الاخراج.** ان مسرحنا يهتم بما يمكن أن نقول عنه : **ما الذى ننظر اليه وليس ما الذى نسمعه** ، فنحن نستعمل عيوننا أكثر مما نستعمل آذاننا ، ولذلك **فان المسرح التشيكى يهتم بالتجربة أكثر من الواقع ، بينما المسرح الانجليزى يهتم بالواقع أكثر من التجربة** ، وذلك لأنهم يذهبون الى المسرح بآذانهم وليس بعيونهم .

قلت له :

الواقع ان ماتقوله عن المسرح الانجليزى ليس صحيحا تماما ولكننا لن نتكلم عن المسرح الانجليزى الآن اذ أن ما يهمنى هو المسرح التشيكى ، وواضح جدا أن تجارب الاخراج مسألة أساسية فى مسرحكم **ولكن هذه التجارب ما موقف الاشتراكية منها . لقد لاحظت وسمعت وقرأت ان الاشتراكية تتطلب واقعية فى الأدب وفى الفن عموما ؟ .**

فاجاب :

أن الاشتراكية فى معناها النهائى تفتح صدرها لتتقبل كل الأشكال الجديدة فى الفن ، **والذى يقول ان الاشتراكية ضد التجربة أو ضد الجديد فانه لا يفهم الاشتراكية** . ومن هنا فان ما يحدث على المسرح التشيكى يعتبر فى نظرى متمشيا مع الاشتراكية .

وعن المسرح التركيبى يتحدث المخرج المسرحى **ميروسلاف ماشاشك** مخرج مسرحية الحشرة :

ان الحشرة مسرحية عن الحيوانات (طبعا الحيوانات هنا رمز للانسان) . كيف تخرج هذه المسرحية بطريقة المسرح الكيمائى أو التركيبى ؟ .

يقول المخرج : ان الفكرة فى أن يسخر الانسان من نفسه (كما فى هذه المسرحية) ترتبط فى ذهنى مباشرة بالطريقة التى يجب أن يؤدى بها الممثلون ادوارهم ، اننى أريدهم أن يمثلوا بطريقة يظهر منها أن كل متفرج له دور فيما يحدث على خشبة المسرح .

هذا من ناحية الممثل ، **ولكن ماذا عن الديكور نفسه ؟**

يقول :

كانت أمامى مشكلة ، اما أن أخلق احساسا بالطبيعة (**الغابة**) ثم ادع الممثلين يلعبون ادوارهم بملابسهم العادية ، واما أن المسرح يوحى بمأساة الانسان وعلى ذلك يرتدى الممثلون ملابس حيوانات .

ولقد اختار المخرج الفكرة الأولى على أساس انه لا يمكن انكار حقيقة هامة ، وهى ان الذين يمثلون انما هم



أ . فيزكرتسيف

فى الحقيقة **بنو آدم** ، ولكن كيف يمكن خلق الاحساس بالطبيعة أى الاحساس بالغابة ؟ .. ان ماشاشك يقول : لقد ذهب الوقت الذى كان فيه المخرج يضع الحشائش والأشجار على المسرح وجاء الوقت الذى يستخدم فيه المخرج وسائل أخرى جديدة للتعبير عن الجو الذى يريده ...

ولقد ظهر فى سماء الفن فى تشيكوسلوفاكيا مصمم الديكور **جوزيف سفوبودا** ، وسطع نجمه ليس فى تشيكوسلوفاكيا فقط بل فى جميع انحاء العالم ، ولقد بدا الأمر بأن عثر سفوبودا على كتاب عن السحر يرجع تاريخه الى القرن الماضى ، وفى هذا الكتاب كان هناك وصف دقيق عن كيفية اختفاء الناس فجأة ثم ظهورهم فجأة ، والاعتماد فى ذلك على الأضواء وعلى المرايا فى احداث هذا الأثر .

هذا بالضبط هو ما يريده المخرج . كان يريد أن يرى الممثلين يسبحون ويطيرون فى الهواء ويقفزون على الأشجار ... ثم فجأة يختفون .

ولقد قابلت سفوبودا وطلبت أن أرى عمله ، فعرض أمامى فيلما للتجارب التى كان يجربها فى عمل ديكور **(روميو وجولييت)** ورأيت المسرح أمامى كأنه قطعة من الصلصال ، فهناك حواجز تتحرك يمينا ويسارا وأعمدة ترتفع وأخرى تنخفض ورأيت ان الحركة مرة سريعة ومرة بطيئة ، ثم بعد لحظات فقدت الاحساس بأننى أرى ديكورا لمسرحية بل فقدت الاحساس بالمسرحية نفسها ، وبدأت أشعر اننى فى محل كهربائى أو فى مصنع أثاث .

سألت سفوبودا :

هذه المناظر الميكانيكية ألا تطغى فى رأيك على دور الممثل بمعنى أن الميكانيكا هنا تأتى فى الدور الأول والممثل يأتى فى الدور الثانى ؟

فاجاب :

أبدا لأن هذه المناظر فى المسرحية لا تتعدى الثوانى ثم ان الجمهور لا يشعر بها على الاطلاق .

سؤال :

ولكن ماهى الفكرة فى استعمال هذا التكنيك الشديد التعقيد فى مسرحية روميو وجولييت ؟ أليست مسرحية روميو وجولييت من المسرحيات السهلة التى لا تحتاج الى كل هذا ؟

فاجاب :

الواقع ان هذا التكنيك يجعل المسرحية القديمة تبدو فى صورة جديدة .. تبدو طازجة بالفعل .. ثم ان هذه التكنيكات الجديدة لها دور آخر وهو مساعدة الكاتب نفسه .

سألته :

كيف ؟

فاجاب :

ان الكاتب هنا يستطيع ان يتصرف بحرية أكثر وبانطلاق أكثر ...يستطيع أن يطلب ما يشاء لأنه سيجد أدوات التنفيذ سهلة ، وهكذا عندما يرى الكاتب ذلك فانه سيجد نفسه مضطرا لأن يفكر ويجدد ويخلق شيئا جديدا باستمرار ولن يفزعه أبدا عدم امكانية التنفيذ .

على ان اخراج وتصميم الديكور والتنفيذ لمسرحية الحشرة هو أهم ما لفت نظرى .. فخشبة المسرح فيها فتحة بيضاوية يجلس فيها أعضاء الاوركسترا .. الفرقة الموسيقية اذن ليست أمام المسرح وليست خلفه .. انها جزء منه ، وأرضية خشبة المسرح ذات

الوان متعددة على هيئة لوحة تجريدية فى غاية الضخامة .. ثم اثناء العرض تستخدم مجموعة من المرايا فتعكس أضواء مختلفة الالوان حسب مايقتضيه المنظر .

والواقع ان هذه التجربة ، أو هذه التجارب فى تصميم الديكور انما هى ثمرة تجارب سفوبودا على الفانوس السحرى الذى هو فى نظره **محاولة للتوفيق بين المسرح والسينما** ، محاولة لتوحيدهما ، فخشبة المسرح سوداء وفى الخلف شاشة كبيرة وعلى كل من الجانبين شاشة أصغر قليلا ، وعلى هذا الاساس فاننا نستطيع أن نرى الممثل بلحمه ودمه على خشبة المسرح ونراه فى نفس الوقت على احدى الشاشات ، أو نراه فى مناظر متعددة على كل شاشة .

سألت سفوبودا :

هذه المحاولات التى تقوم بها ... ألا يمكن اعتبار ان **برتولد بريخت** قد بداها قبلك ، فأغلب مسرحياته واوبراته يستخدم فيها صورا على شاشة خلفية فى نفس الوقت الذى يقوم فيه الممثل بدوره على خشبة المسرح.

فاجاب :

انا شخصيا لم أتأثر ببريخت ، وعموما فان بريخت لم يبدأ ذلك بل يوجد كاتب مسرحى آخر ، ألمانى ، اسمه **بيسكاتور** هو الذى بدأ هذا التكنيك ، ولكننى لم أكن أعرف عنه شيئا ، وأستطيع أن أقول انني بدأت هذه الثورة فى الفكر المسرحى من ناحية التصميم باعتباره عملية خلق ، ابتداء من سنة ١٩٤٥ وذلك بمساعدة المخرجين **(رادوك)** و **(كريشا)** وبالاشتراك مع المايسترو **(كاشلك)** .

سألته :

هل المسرحية نفسها تفرض هذا التكنيك ، ام انك تفرض هذا التكنيك عليها ؟

فاجاب :

المسرحية بالطبع هى التى تفرض هذا التكنيك ، ولكن المسرحية طبعا من وجهة نظرى ، والناس لا يذهبون الى المسرحية ليروا المناظر التكنيكية فى روميو وجولييت مثلا **بل انهم يذهبون ليروا روميو وجولييت سنة ١٩٦٦** بالضبط كما فعل المخرج الانجليزى **بيتر هول** عندما اخرج مسرحية **(هملت)** اخراجا جديدا فى العام الماضى وهو الدور الذى مثله **(دافيد وارنر)** يعنى اكتشاف مشاكل شكسبير باعتبارها مشاكل يومية معاشة ...

وهنا يجب أن نلاحظ انه لا يمكن عمل مناظر لمسرحية دون أن نحاول أن نظهر مافى المسرحية من أفكار .. **يعنى هذه المناظر لابد أن تعبر هى الأخرى عن الفكر الذى فيها ..**

سألته :

هل تظن ان بيتر هول فى اخراجه لهملت الجديد قد استطاع أن يحقق ما تحاول أن تحققه ؟

فاجاب :

بيتر هول هملت كانت المناظر فيها تتعاقب منظرا وراء آخر ، ولكننى فى عملى أحاول أن اجعل هناك رابطة بين العمل الفنى ككل ، وليس مجرد مناظر فيها تعبير ، فالمسرح فى نظرى هو نشاط بعض الفنيين .. الكاتب ، الرسام ، المصمم ، المخرج ، الأوركسترا .. الخ .

سؤال :

هل يمكن أن تقول ان هذا المسرح ماهو الا نوع من أنواع العبث باعتبار انك أحيانا تستخدم مناظر غير واقعية فى مسرحية واقعية ، **ثم ما هو موقف الدولة من ذلك ؟** وهل تعطيك مسرحيات كتاب العبث فرصة أكبر لاستخدام هذا التكنيك ؟

فاجاب :

لا أعرف ما اذا كان يمكن أن يكون هذا المسرح نوع من العبث أم لا ؟ على أى حال ليست مهمتى أن أعرف ذلك . كل ما أعرفه هو اننى أعبر عن الانسان **أما الدولة فانها لا تتدخل فى عملى على الاطلاق فسواء استخدمت مناظر واقعية أم غير واقعية فلا شأن لأحد بى طالما ان مأفعله انما يعتبر بمثابة خلق فنى ويخدم حقائق فنية** ــ أما عن بقية سؤالك فانني أقول ان مسرحيات كتاب العبث تعطينى فرصة أكبر بقدر مافيها من أفكار أكثر .. فالمهم أن تكون هناك فكرة ، وأستطيع أن أقول عموما أن

مسرحيات مثل مسرحيات اينسكو تعطيني مجالا أوسع .

هذا النشاط العظيم الذي يقوم به سفوبودا يعتمد على موهبته ويعتمد على ما حققه للمسرح التشيكي سواء أكان داخليا ام خارجيا ، ولقد وفرت له الدولة كل ما يريد فاعطته ستوديو ومدرسة ومصنعا فيه ٤٢٠ عاملا ، والجميع يشتغلون من تحقيق خطواته الواسعة من أجل مسرح حديث جدا ..

مسرح يستعمل سفوبودا كل مكان فيه .. كل ركن .. ويستخدم فيه ١٢ شاشة ومرايات وأضواء . ويؤكد سفوبودا ماقاله من ان المسرحهو نشاط مجموعات وليس نشاط شخص واحد .

وبرغم اعجابي الشديد بهذا الاخراج – اعجابي به أكثر من اعجابي بمسرح لندن وباريس .. برغم ذلك فانني استطيع ان أقول ان المسرحية نفسها قد فقدت شيئا ، فلقد طغى الديكور (كعنصر) على باقي العناصر الأخرى ... وفي نظري لكي يتم توحيد الفن بالصورة المطلوبة فلابد أن يكون المشتغلين في كافة العناصر على نفس المستوى الفني الذي وصل اليه سفوبودا . ولقد تكلمت مع سفوبودا في ذلك فقال : ان هذا المسرح في نظري مازال في طور التجربة والتجربة نفسها ستكون قادرة على خلق الكفاءات الأخرى .

هذه النظرة نحو التجربة في المسرح ، ما موقف الكتاب منها ، هل هم في صف أعمال سفوبودا مثلا ؟ .. هل يقفون في جانب **(وحدة الفن)** ام أن هناك اتجاهات أخرى تعارضها ؟

بان جروسمان مخرج مسرحي ومدير فرقة (انساميل) براغ وهى فرقة مسرحية تجريبية جديدة كونها جروسمان لانه اراد ان يقول شيئا جديدا .

ان جروسمان يتكلم معي ويقول : ان المسرح التشيكوسلوفاكي له تقاليد غير عادية وبالرغم من ان مسرحنا قام بدور هام في الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية ، الا انه عانى فترة انتكاس شديدة كان من الممكن ان تقضي عليه تماما . ونحن الذين نتحمل مسئولية المسرح في هذا البلد انما نتحمل مسئولية لا يعرفها هؤلاء الذين يشتغلون بالمسرح في البلاد التي ينظر فيها للمسرح على انه اداة تسلية .

قلت له :

الواقع انني بعد ان رأيت بعض المسرحيات هنا استطيع ان أقول أن التجارب الجديدة في المسرح التشيكي انما تتحول به الى مسرح تسلية ، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فما هو الخطأ ان يكون هناك تسلية .. ثم هذه المسئولية التي تتحدث عنها ما هي ؟ **وهل هذه المسئولية قاصرة على الدول الاشتراكية أم انها مسئولية مسرحية عامة تشترك فيها كل الدول على اختلاف مذاهبها ؟**

أجاب :

ليس خطأ ان يكون هناك مسرح تسلية ، ولكن اذا حولت الفرق المسرحية كلها اعمالها الى تسلية فان هذا في نظري لا يعد مسرحا . ان أهم خصائص المسرح هي روح المغامرة وروح الاكتشاف ، وفي ايام ستالين فقد المسرح هاتين الخاصيتين لان المسرح وقتذاك كانمفروضا أن يكتشف ما هو مكتشف اصلا ، أي كان مفروضا عليه الا يكتشف خارج نطاق النظام الموجود ، فتحول المسرح بالتدريج الى مسرح تعليمي وأصبحت **الشخصية في** المسرح هي آلة وجزء من نظام اجتماعي . واي حركة جديدة لم تكن تخدم هذا المفهوم الاجتماعي ، والسياسي كان ينظر اليها على أساس انها لاتهم احدا وانها خطر . ان المسرح في عصر ستالين كان يكلم (الرجل المجرد) ، لكن للاسف ..... **ان الرجل المجرد لا يذهب الى المسرح ، ولكن الانسان هو الذي يذهب الى المسرح .**

انا اذا لا اوافق على أن يكون هناك اتجاه واحد للمسرح .

قلت له :

القول بأن هناك اتجاه واحد للمسرح غير موجود ففي الدول الغربية وفي الدول الاشتراكية يوجد مسرح التسلية ويوجد مسرح جاد وربما يوجد أيضا مسرح تعليمي ، ولكن القول بفرض وصاية معينة حتى لا يكون هناك مسرح تسلية (مع انني شخصيا لا اقف في صف مسرح التسلية) .. القول بفرض هذه الوصاية سيفقد المسرح الخاصية التي تكلمت عنها وهي الاكتشاف .

فاسرع يقول :

أنا لا أطالب بالوصاية . فقد انتهت الوصاية من زمان . نحن في وقت آخر وفي

زمن آخر . ولأننى لا أوافق على التسلية فقد أسست هـذه الفرقة لأقول شيئا جديدا .

قلت له :

أنا لا أفكر أن اخراج فرقتك لمسرحيتى اينسكو (**الدرس والبريمادونا الصلعاء**) قد فاق اخراج باريس ولكننى لا أستطيع أن أقول أن الاخـراج قد قام فى هاتين المسرحيتين بدور الخلق .

فاجابت :

أن هاتين المسرحيتين بالذات لا تعطيان الفرصة لخلق جديد .

قلت له :

نعود الى حكاية المسئولية .

قال :

آه .. المسئولية المسرحية التى أعنيها هى مسئولية البحث . توجيه الجهد فى بحث صادق للعثور على حل للمشـاكل العامة وتوجيه الجهد أيضا فى البحث عن كيف نستطيع الوصول الى الحقيقـة خلال الأفكار الجـامدة التى تقف حائلا بين الانسان الحديث والواقع ، **وهذه المسئولية فى نظرى مسئولية عامة بمعنى انهـا تعنى الدول الاشتراكية وغير الاشتراكية .**

سألت :

الى أى حد تعتقد ان الدول الاشتراكية تستطيع أن تساهم فى هـذه المسئولية المسرحية التى تتحدث عنها ؟

فاجاب :

الاجابة هنا صعبة ، ولكننى يجب أن أقرر لك اننا خلال فترة حكم ستالين كنا منفصلين انفصالا تاما عن الغرب وعليه فقد كانت حاستنا النقدية تجاه مايحدث فى الداخل غير واسعة ، وبالتالى فقدنا ملكة النقد ، وأول ما فتح البـاب على الغرب ، بعـد موت ستالين ، كان مسرحنا لا يستطيع أن يختار من الاتجاهات المختلفة الغريبة التى بدأت تغزو بلادنا ، ولذلك فان الاجابة على سؤالك صعبة اذ اننا ما زلنا فى مرحلة التلقى من الغرب أو فى مرحلة الاختيار ، وهذه المرحلة قد آتت ثمارها اذ أن شبابنا يعرف الآن كيف يسأل السؤال الصحيح بالطريقة السليمة وهذا فى نظرى أهم شىء .. **هو ان تسأل السؤال ولا تقبل اجابة جاهزة .**

سألت :

ولكن ماهو أثر ذلك فى المسرح التشيكى ؟

أجاب :

أثره اننا تركنا المفهوم القديم ، المفهوم الذى يقول ان المسرح يشرح أو ينتقد . كل ما نحاول ان نعمله الآن هو أن نثير . المهم ان نثير عن طريق الضحك أو غيره.. نثير الروح التى تدفع الانسـان الى أن يسأل ويناقش كل القيم المتجمدة التى تعرقل حياته . وليس لدينا اجابة ثابتة . ولعله لا يوجد جواب .. ولكن الأمل هو أن نستمر فى البحث .

بان جروسمان متحمس ومخلص ، وقد حاول بجهد عظيم أن يخلق **حركة مسرحية جديدة فى تشيكوسلوفاكيا ،** ولعل هناك من لا يرضى عنه ، الا أن حريته فى العمـل مكفولة ، وانتقالاته الى الخارج مضمونة .. **فالاختلاف فى النظرة الى العمل الفنى لا تستتبع بالتالى اختلافا فى الأيدولوجيا .**

على أى حال من استعراضى للمسرحيات المعروضة فى براغ ، ومن أسئلتى لبعض المشتغلين بالفن ، اتضح لى ان نصيب المؤلف التشيكوسلوفاكى فى المسرح التشـيكى ليس كبيرا .

لماذا ؟

هنا قابلت (**ايفان فيزكوتشيل**) وهو ممثل ومتخرج من اكاديمية الدراما والفنون وحاصل على شهادة فى علم النفس والفلسفة ، وكاتب مسرحى ، وقصصى ، وقـد نشرت له مجموعتين فى سنة ١٩٦٣ .

قلت لايفان فيزكوتشيل : ان الموسيقى التشيكية استطاعت أن تغزو العالم عن طريق **ديفورجاك ،** كما انكم الآن تغزون العـالم عن طريق سفوبودا وعن طريق ترنكا (المخـرج الذى عرض له فى القـاهرة حلم ليلة صيف بالعرائس) ، فلماذا لم يستطع المؤلف التشيكى ان يغزو العـالم هو الآخر ؟

أجاب :

الموسيقى أولا لغة عالمية بمعنى ان أى قطعة موسيقية يمكن لكل انسان ان يحس بها ويفهمها ، فهى لا تحتاج الى ترجمـة ولا الى شرح ، وذلك بعكس اللغة ، واللغة التشيكية من اللغـات الصعبة والذين يدرسونها فى الخـارج قليلون ، فاغلب النـاس يدرسـون الفرنسـية والانجليزية والألمانية ، اما لغات أوروبا الشرقية فانها لا تتمتع بهذا الجمهور الكبير ، ومن أجـل ذلك فقد يبدو ان تشيكوسلوفاكيا لم تقدم كتابا على مستوى الموسيقى التى قدمناها



للعالم ، وهذا غير صحيح فلدينا كتاب على مستوى فنى عالى ويحضرنى فى ذلك اسم (**هافل**) ، مثلا ، مؤلف (حفلة فى الحديقة) ، وهناك سبب آخر جدير بالذكر وهو أن مسرحنا له تقاليد خاصة وهذه التقاليد اثرت فى خلق المسرحية ، فنحن فى مسرحنا نهتم بالرؤية أكثر من أى شىء آخر ، وكان المخرجون عندنا نوعين ، **هيللر** قبل الحرب العالمية الأولى ، و **فريكا** قبل الحرب العالمية الثانية . الأول كان مهتما بالمناظر قبل النص ، والثانى كان يهتم بالموسيقى أكثر من النص ، ولذلك فانهم كانوا يطلبون من المؤلفين هذا النوع من المسرحيات التى تتفق مع غرضهم . وقد انتعش هذا النوع من المسرحيات جدا فى تشيكوسلوفاكيا . ولكن الغرب لا يعرف هذا النوع من المسرحيات التى هى عملية موحدة من النص والموسيقى والغناء .. الخ . ولذلك فان الغرب لم يعط هذه المسرحيات النظرة الجديرة بالاهتمام فأصبح المؤلف التشيكى مجهولا .

سألته : اذن فانت تقف فى صف ما يقال عنه هنا : **وحدة الفن ؟**

أجاب : **أنا لا أحب** أن أربط عملى بمدرسة ما أو **باتجاه ما** . والمسرح فى نظرى اسلوب وكل مسرح له اسلوبه ، والمسرح بالنسبة لى هو ديالوج بين الممثل والجمهور .. الجمهور جزء من المسرحية نفسها . كيف يمكن نقل المسرحية اليه ان لم تنقل عن طريق المناظر والموسيقى والرقص أحيانا ؟

قلت له : لقد تحدثت فى هذا الموضوع مع جوزيف سفوبودا وقلت له انه اذا لم يكن العاملون فى المسرحية فى مستوى فنى واحد فان النتيجة هى أن أحد العناصر (الموسيقى أو المناظر أو الرقص) سوف يطغى على الآخر (وتكون النتيجة ان المسرحية نفسها كمسرحية سوف تضيع وتفقد فكرتها أو رسالتها .

قال : هذا الكلام صحيح ولكننى شخصيا فى المسرح الذى اعمل به لا أستخدم كل العناصر لتوصيل المسرحية الى الجمهور بل اننى فى العادة أستخدم عنصرا واحدا .

قلت له : لقد كنت اتحدث مع يان جروسمان فقال لى انه يجب توحيد الهدف فى بحث صادق عن كل للمشاكل العامة وكذلك بذل الجهد فى البحث عن كيف نستطيع الوصول الى الحقيقة خلال الأفكار الجامدة التى تقف حائلا بين الانسان الحديث والواقع .. ما رأيك فى هذا الكلام ؟

أجاب : جروسمان حر فيما يريد أن يفعله واذا كانت هذه رسالته فلا اعتراض لى عليها ، ولكننى أرى أن بذل الجهد يجب الا ينصب على حل المشاكل العامة بل يجب أن يبذل الجهد من أجل العمل الفنى نفسه ، اذ ما هى هذه المشاكل العامة التى يتحدث عنها جروسمان **ان المشكلة هى مشكلة الفن نفسه ، والفن فى نظرى هو لغز ويجب التركيز على حل هذا اللغز .**

على أن الخطوة نحو الفن التركيبى أو نحو توحيد الفن لم تقف عند حدود المسرح فقط ، **بل تخطت المسرح الى الشعر** ، كيف يمكن اذن عمل وحدة بين الشعر وبين فن آخر ؟

الناقد المعروف (**فيربا**) يتكلم عن خصائص الشعر الذى يمكن أن يلعب دورا هاما فى توحيد فن الشعر مع فن آخر ، انه يربط هذا الشعر الصالح للقيام بهذا الدور ، يربطه بالشاعر (**هولاب**) وهو طبيب تشريح .

لنستمع الى رأى فيربا فى هولاب : **ان هولاب يقدم أفكارا ..** انه ضد الشعر الغنائى . انه يهاجم الشعراء الذين يكتبون شعرا عن الوردة والعنادليب .. الخ . بالرغم من أن كثيرا من القراء ضد هولاب فى هذا الرأى ويقولون ان شعره لا يزيد عن هيكل عظمى لأفكار . ويستطرد فيربا قائلا : **ولكننى شخصيا أرى أنه رائع جدا وأن الشعر الغنائى انما هو مرض قولى .**

ولكن كيف يقوم هذا النوع من الشعر بعملية التوحيد أو الوحدة ؟

ان فيربا يترك الرد للشاعر نفسه ، والشاعر نفسه يجب ان يتكلم عن شعره قبل أن يتكلم عن طريقة ربطه أو توحيده مع فن آخر .

انه يقول : اننى كرجل علم احاول أن احلل كل شىء ، كل كلمة ، كل حقيقة ، وانا لا استطيع أن اقبل التحليل الظاهر للاشياء .. **هذا الكلام ينطبق على العلم ولكننى أطبقه على الشعر .** اننى لا أحب أن انهى شعرى بالكلمات ولكن بالتحليلات .. أن اغوص فى أعماق الحقيقة .. ليس أن أكتب عن العالم ، كيف يبدو ؟ وكيف وصفوه عبر

القرون — ولكن أن أغوص أشد عمقا لأحاول أن أظهر حقائق جديدة ورئيسية بالنسبة لأشياء وصفت حتى الآن من الخارج .. وصفت من زاوية عاطفية .

ثم يقول هولاب : هذا الشعر هو الذى يمكن ان يقوم بدور هام فى توحيد الفن ، ولقد قمت شخصيا بهذه التجربة وذلك عن طريق نشر شعرى بالصور .. اننى لا أقصد أن أنشر الديوان محلى بالصور .. لا .. اننى اكتب الشعر مرتبطا بالصورة الفوتوغرافية ، **فالشعر هنا لا يشرح الصورة ولا الصورة تشرح الشعر طبعا ، ولكن الشعر مرتبط بالصورة ، وعلى هذا الأساس فاننى أكتب الشعر بعد أن أرى الصورة .**

هذه التجارب كلها — كما هو واضح تجارب فردية — تجارب تقوم على مواهب بعض الشبان ممن اصبحت لهم أسماء تخطت حدود تشيكوسلوفاكيا وبدأت تفرض نفسها على العالم ... وهذه التجارب بعضها تجريدى وبعضها يتبع المدارس الحديثة جدا ، ومع هذا فلا أحد يقف أمامها ... ذلك ان واقع الأمر **ان المشتغلين بالفن فى تشيكوسلوفاكيا قد فهموا الاشتراكية على أساس انها حرية** ، وهى بذلك تتسع لكل عمل جديد .. انما المهم أن يكون فى هذا العمل صدق .. والأهم أن يكون فنا ..

عبد المنعم سليم

أراجون فى أكاديمية جونكور

انتخبت أكاديمية جونكور بالاجماع الشاعر الفرنسى العظيم **لوى أراجون** رئيسا للأكاديمية خلفا للمرحوم **چيرار بوير** ، وليس اسم أراجون جديدا على القارىء ، وانما الجديد هو رياسته لأكاديمية جونكور . وربما كان من المفيد بهذه المناسبة تذكير القارىء بالأحداث البارزة فى حياة هذا الشاعر العظيم :

ولد أراجون فى باريس فى ٣ من اكتوبر عام ١٨٩٧ ، وفى ٢٨ يونيو من عام ١٩٣٩ تزوج من السيدة **ايلزا كاجان** التى عرفت باسم **ايلزا تريوليه** والتى ألفت مع اراجون فيما بعد « **زوج الآداب** » الشهير .

درس أراجون فى كلية الطب بباريس ، ومنذ عام ١٩٢٤ أسس جماعة السوريالية هو وزميله **أندريه بريتون** ، الى أن أصبح أمينا للجمعية الدولية للأدباء وهى الجمعية التى وجهت نشاطها للدفاع عن حرية الثقافة . ومن هنا ربط أراجون نفسه بالنشاط السياسى وأصبح عضوا فى اللجنة المركزية للحزب الشيوعى الفرنسى .

وفى عام ١٩٤٤ عمل أراجون مديرا لصحيفة « **الآداب الفرنسية** » وأسس فى ذلك العام جمعية الناشرين الفرنسيين المتحدين ، وأراجون صاحب مؤلفات كثيرة .. فقصائده الأولى تعود الى عام ١٩٢٠ عندما أصدر ديوانا بعنوان « **شعلة سرور** » ، وبعد ذلك نشر بشكل منتظم : رواية «**انيسيت أو البانوراما**» فى عام ١٩٢١ ثم ديوان « **الحركة الدائمة** » فى عام ١٩٢٥ ، ثم رواية « **قروى فى باريس** » عام ١٩٢٦ ثم رواية « **أجراس بال** » فى عام ١٩٣٣ ، ورواية « **الأحياء الجميلة** » فى عام ١٩٣٦ ، وديوان « **الكرب الشديد** » فى عام ١٩٤١ .

وعن زوجته ايلزا الأديبة الفرنسية الشهيرة ، نشر أراجون عددا كبيرا من القصائد جمعها فى ثلاثة دواوين هى « **عينا ايلزا** » فى عام ١٩٤٢ و « **ايلزا** » فى عام ١٩٥٩ ، ثم « **مجنون ايلزا** » فى عام ١٩٦٣ .

ومن بين الروايات الكثيرة التى الفها أراجون نالت رواية «**الشيوعيون**» فى ثلاثة أجزاء ، وقد حازت بين عامى ١٩٤٩ و ١٩٥٠ ، شهرة عريضة بين القراء ، اما روايته « **تنفيذ الاعدام** » عام ١٩٦٥ ، فقد نالت شهرة أعرض بين الجمهور الفرنسى والعالمى على السواء .

على أن انتاج أراجون لا ينحصر بين الرواية والقصيدة ، فله الى جانب هذين الفنين مشاركة كبيرة فى ميدان الدراسات الأدبية والنقدية من بين هذه الدراسات نذكر له كتاب « **نور ستاندال** » فى عام ١٩٥٤ ، وكتاب «**أدب سوفيتى**» فى عام ١٩٥٥ ، ودراسته الكبيرة بعنوان « **مقارنة بين تاريخ الولايات المتحدة وتاريخ الاتحاد السوفيتى** » فى عام ١٩٦٢ .

وأخيرا لابد لنا أن نشير من بين الأحداث الأدبية لهذا العام الى صدور رواية « **بلانش أو النسيان** » التى عاد فيها أراجون لكى يبرهن لنا من جديد على عبقريته الفذة التى لا تنضب أبدا .

فى ٢٨ من سبتمبر ١٩٥٩ صفق الجمهور طويلا فى مسرح شيلر ببرلين لمسرحية جديدة وفدت من أمريكابعد أن اعتذر المخرجون فى نيويورك عن عدم تقديمها لجمهور لن يدرك مغزاها فضلا عن أنه لا يعرف شيئا عن اسم مؤلفها . ويومئذ أدرك البعض **أن بيكيت أو أونسكو جديد ولد فى أمريكا** . والحق أن هذا المؤلف الدرامى الناشىء استطاع فى سنوات قليلة أن يقول الكثير عن افلاس الحياة الفكرية وعزلة الانسان فى



من يخاف .. إدوارد ألبى!

بلده وان يحظى برصيد ثمين من انتاج صادق ذاع اسمه فى القائمة التى تضم عمالقة المسرح الأمريكى المعاصر : أونيل وثورنتون وايلدر وتيتسى وليمز وآرثر ميلر .

وادوارد ألبى (١٩٢٨) هو الوريث الشرعى لميراث وفير قصير العمر من المسرح الأمريكى الحديث ، **وفير لأنه قدم الى المسرح العالمى انتاجا متنوعا ضخما يعد بلا شك احدى** العلامات البارزة المميزة فى الأدب المعاصر ، وهو قصير العمر لأن بداياته الحقيقية لا ترجع الى أبعد من الثلاثينات . وقد اتخذ هذا المسرح منطلقه الفعلى فى أقوى حركتين فنيتين سادتا أوروبا فترة طويلة من الزمن هما الحركة الطبيعية الفرنسية والتعبيرية الأمريكية . **وبعد ان اغترف من خزانة التحليل النفسى ومناهل التعبيرية نرى أونيل وقد اكتمل**

قوامه ورسخت أقدامه فى أواخر حياته فى دراما كثيفة ، ويتحول وايلدر من القصة لينشد مغامرة الانسانية الهرمة على نبرات من الفكاهة والشعر المألوف ، وهذه مسرحيات تينسى وليمز يكتب لها النجاة من حمأة البوليفار بما أضفاه على أشكالها من نزعة باروكية ، وأخيرا يأتى أرثر ميلر الذى شاء الآن يستخدم المسرح كمنصة يضع فوقها موضع الاتهام مظاهر معينة من الحياة الأمريكية ، **وهو يرمى بذلك أن يكون المسرح شاهدا على عصره وحاملا لمعانى النضال .**

والواقع ان هذا الرباعى من رواد المسرح الاجتماع والسيكلوجى الأمريكى قد أخذوا على عاتقهم تصوير مشاق الوجود والوجود الأمريكى بالذات ، حين ركزوا اهتمامهم الى مظاهر التناقض فى المجتمع . وهذا المظهر الذى يصطبغ بالتحليلات الفردية للعلاقات الانسانية الى حد التطرف ويتخذ من الخلية الاجتماعية أساسا له وتقطر منه وحشية سترندبرج ، انما يكشف عن افلاس اجتماعى لا مثيل له .

البى يجدد شباب المسرح

وجاء المسرح الجديد وعلى رأسه يقف ألبى ليصف ببساطة تامة المشكلة العامة المؤثرة عند الكائن الأمريكى ، وهذا الطابع المؤثر الشامل هو الذى أحدث ضجة هائلة عن ظهور مسرحية **« من يخاف فرچينيا وولف ؟ »** .

لمن ينتمى ادوارد البى ؟ والجواب هو انه يمكن أن يعد على نحو ما امتدادا لتينسى وليمز وميلر . وهو يقترب من أونيل فى قدرته الفائقة على رفض الاتجاه الطبيعى الذى ورثه عن أسلافه . لصالح أشكال درامية تتيح أكبر قدر من الحرية والجدية ، اذ جاء وفى أثره جلبرت وشيزجيل وكوبيت وريتشارسون ليضع مسرح العبث الذى يتراوح بين الرقة والقسوة محل المسرح الاجتماعى .

ويقال أن ألبى يعد امتدادا لبيكيت فى أمريكا ، حقيقة أنه لايكتم اعجابا لا حد له ببيكيت وهو يعترف أيضا بمكانته الرفيعة فى مسرح اليوم حين قال عنه **« ان بيكيت سوف يلعب دورا خطيرا ، فقد طور طبيعة العمل الدرامى ، حتى أن المسرح من بعده لا يمكن أن يكون مثله من قبل »** . الا ان البى ينفى بشدة أن له تأثيرا مباشرا عليه . وسواء أحاول البعض أم الآخر أن يربطه بعجلة المسرح الفرنسى الطليعى (اونسكو وبيكيت وچينيه) أو المسرح الانجلو سكسونى (أونيل وتنيسى وليمز وميلر) فانه يرفض أن يصنف الى أى من الفريقين ، وهو على حق فى ذلك ، لأنه يريد أن يكون ذاته وحسبه أن يكون مؤلفا مسرحيا .

وقبل أن نواصل الحديث عن ألبى يثور هذا السؤال :

« لماذا تأخر ظهور مسرح اللامعقول أو العبث فى الولايات المتحدة الأمريكية عن قرينه فى أوروبا ؟

لماذا لم يلمع فى حركة المسرح الطليعى الأمريكى سوى حفنة صغيرة من الشبان ، بالرغم من أن مظاهر معينة من الحياة اليومية فى أمريكا كان لها تأثير حاسم على الطليعة الأوروبية . وتفسير ذلك ببساطة أن مصطلحات العبث تنشأ عن شعور عميق بتعرية الواقع أو كشف نقاب الوهم وانتفاء الاحساس بمعنى الحياة وغرضها ، وهو الأمر الذى أصبح من السمات المميزة للفكر الأوروبى وخاصة فى فرنسا وانجلترا فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وفى الولايات المتحدة لم يتوفر مثل هذا الاحساس بانتفاء معنى الحياة ، فلا يزال الحلم الأمريكى بحياة كريمة رغدة قائما وقويا . وهناك عامل آخر حضارى وهو **أن الايمان بالتقدم الذى عرفته أوروبا فى القرن التاسع عشر لم تدركه أمريكا الا فى منتصف القرن العشرين .**

واذا قيل أن المسرح الأمريكى الطليعى عند ألبى ورفاقه ليس متأثرا بالضرورة تأثرا مباشرا بأساتذة العبث فى أوروبا ، فذلك لأن هذا المسرح يتصف بوجه عام بأسلوب وميثولوجيا تميزه تماما عن المسرح المقابل له فى الخارج . مثلا من جهة النماذج نلاحظ أن الدراما الأمريكية الجديدة قد استمدتها من أدبها الخاص ، بالاضافة الى أن هذه الدراما تكرس احدى أشكال المسرح الشعبى للتجارب التكنيكية كالملهاة الموسيقية مثلا . والواقع أن موضوعات بيكيت التى تناولها عن الانتظار واستحالة الاتصال بالآخر والاتحاد أو الاندماج غير المؤكد بين الذات وغيرها من الذوات ، كلها **معروفة قطعا فى أمريكا ، الا أنها تستمد من أساطير أمريكية الطابع**



من يخاف فرجينيا وولف ؟

تضفى عليها خاصية محلية وتجعل منها السلاح المثالى لنضال خفى مرير .

ففى امريكا ، وقبل أن يلفظ بعض الناس أنفاسهم الأخيرة – أولئك الذين يسحقون تحت الآلات أو بين صفوف من الأبنية المتراصة المتماثلة ، فى حضارة يستبد بها عبادة المال والدولار المخيف ، حيث يصبح النجاح ضربا من التقديس والفشل خطيئة ، وحيث الأحلام نفسها ، أحلام الطهر والسعادة ، تشترى وتباع كبضائع استهلاكية – أقول أن هؤلاء قبل أن يموتوا قد يجدون وقتا للصياح ، أليس هذا لكى يعلنوا عن موتهم أو يختاروا ميتة أخرى تناسبهم ؟ ..

لكن ليس فى قصد هؤلاء الكتاب الشبان أن يفضحوا عالمهم هذا على طريقة آرثر ميلر ولا أن يفلسفوا موضوعا أو يقترحوا طرقا أخرى للحياة ، لكن المقصود – وهم من هذه الوجهة ينتسبون الى الواقعية المسرحية الجديدة التى ترجع الى الخمسينات – هو أن يعيشوا فى هذا العالم على نحو مخالف للعرف أو المألوف ، على طريقة الفانتازى والكوميديا الداكنة . عليهم كذلك أن يفجروا هذا العالم بقوة وهو ما يفترض من الكاتب أن يقوم أيضا بتفجير كل من اللغة والتركيب الدراميين .

تلك هى المعانى والمفاهيم الثورية التى ينسج منها ألبى أعماله وهى الأرضية الفكرية التى يقيم فوقها بناءه الفنى . وألبى ورفاقه الطليعيون يصورون الحياة الأمريكية على نمط بوليفار طليعى حيث يشكل السقوط العصابى الفردى أعنف شكوى ضد الانقيادية فى الأسلوب الأمريكى للحياة .

حياة عاصفة .. جدا

ولد ادوارد ألبى فى واشنطن فى مارس ١٩٢٨ وتخلى عنه أبواه فى طفولته المبكرة وأسلماه لزوجين ثريين كانا يمتلكان عددا كبيرا من دور العرض . وفى الخامسة أتيحت لألبى فرصة اكتشاف عالم المسرح ومشاهدة عروضه . قرأ فى صباه مسرحيات

عديدة ، وكتب وهو فى الثانية عشرة من عمره مسرحية من ثلاث فصول تدور احداثها فوق احدى عابرات المحيطات ، ابطالها من طبقة النبلاء الانجليزية ، ويقول ألبى أنه أطلق عليها لسبب لا يذكره الى اليوم Aliqueen ولم تمض حياة ألبى أنه أطلق ونظام بل سلك مسلكا بوهيميا وظل يتنقل من مدرسة لأخرى دون أن يثابر على مواصلة الشوط الى آخره . طرق أبواب الشعر والقصة غير أن محاولاته لم تسفر عن أعمال قيمة ، كذلك لم يطرق قبل الثلاثين مجال التأليف المسرحى ، واشتغل فى تلك الفترة من شبابه فى مزاولة مهن بسيطة

وبالرغم من سعة العيش فى ظل الأسرة البديلة الا أنه كان يشعر بالمرارة فى أعماقه ازاء السقطة المميتة التى ارتكبها أبواه حين نبذاه فى طفولته ، هذه السقطة وتلك المرارة التى كشفتها رموز عديدة فى أعماله المسرحية . والواقع ان انتاجه يعكس معاناته ومعاناة جيل بأسره فى مجتمع تحللت العلاقات والروابط الروحية بين افراده .

ففى مسرحيته الأولى « **قصة حديقة الحيوان** » يتناول ألبى مأساة التفسخ الفكرى والعاطفى بين أبناء المجتمع الأمريكى الذين أضحوا وقودا لمادية يتعاظم خطرها تزج بهم الى شفا هاوية من القيم التى انقلبت رأسا على عقب . والمسرحية من فصل واحد ، ملهاة داكنة يريد أن يصور فيها ألبى عزلة الانسان الأليمة فى هذا العصر وسعيه الدائب دون جدوى للخلاص من هذا الاحساس عن طريق الاتصال . هنا شابان كان يعرفهما ألبى من قبل أمداه ببعض خيوط روايته واضاف هو اليها سمات من خلقه . جيرى الشريد مقطوع الأوصال بالأسرة والمجتمع يبحث يائسا عن الاتصال بالآخر والكلمة هى سلاحه الوحيد يتوسل بها لتحقيق غايته الا انها تتحول الى أداة للاعتداء والفتك . وفى حديقة الحيوان يعثر على فريسة له ينشب فيها أظفاره . بالقرب منه يجلس بيتر البرجوازى الانقيادى ناعم البال . ويحاول جيرى ان يحقق أمنيته فيبث بيتر آلامه ومتاعب حياته الخاصة وهو بذلك يشير من طرف خفى الى عزلته ثم يروى مأساته مع صاحبة البيت وجيرانه الشواذ غير ان بيتر يؤثر الصمت أو يجيب فيما ندر بعبارات مقتضبة لا تروى تعطش جيرى الى التفاهم ، ويفضل الاستغراق فى القراءة ، انه كيرجوازى لا تعنيه بأية حال مشكلة جيرى ولهذا فانه يجيبه بأنه لا يفهم ولا يدرى شيئا عما يقول . والواقع ان بيتر يشترك بصمته فى تأزم الموقف وتأكيد عزلة جيرى . ألا يشير ذلك الى ذلك الصراع المرير القائم بين الطبقة العاملة وبين الحفنة المالكة التى تصم آذانها عن سماع صياحها وتلبية مطالبها ؟

لكن تأثير هذا الحوار بين جيرى وبيتر والذى لا يحقق لجيرى فرصة الاتصال وانما على العكس يضاعف عزلته ، لا يلبث أن تفسده ذروة ميلودرامية عندما يستفز جيرى بيتر بمدية يشهرها فى وجهه ثم يغمدها فى جسمه .

وعندما عرضت المسرحية مع الشريط الأخير لبيكيت فى مسرح تجريبى بنيويورك نالت استحسان المتفرجين وعرضت بعد ذلك لمدة عامين فى جرينيتش .

وفى مسرحيته التالية « **وفاة بيسى سميث** » يتناول ألبى مأساة العزلة والفصام الأجتماعى لكن عند فئة الزنوج المضطهدين ، إنها بمثابة رحلة فى النقد الاجتماعى الواقعى تصور النهاية الأليمة التى آلت اليها المغنية الزنجية بيسى سميث فى ممفيس عام ١٩٣٧ والتى حين نقلت الى المستشفى والدماء تنزف من جسدها اثر حادث سيارة لم يسمح بانقاذها ، لأنها مخصصة لعلاج البيض وحدهم الذين جلسوا متفرقين يستعرضون جروحهم النفسية ويقارنون بين ما يجد كل منهم من خيبة أمل ، بينما تبقى الزنجية فى الخارج وتموت ضحية الاضطهاد العنصرى الذى يعد مظهرا من مظاهر التحلل الروحى .

وفى مسرحية الحلم الأمريكى كما فى مسرحيته الثالثة صندوق الرمل يتناول ألبى شكلا جديدا من أشكال الفصام الروحى والفكرى متمثلا فى صراع الأجيال بين الأبناء والآباء بسبب تضارب المصالح وانتفاء التعاطف بينهم . وقد مثلت المسرحية لأول مرة فى يناير ١٩٦١ وهى تقدم هجوما عادلا مباشرا على مثل التقدم والتفاؤل والايمان ، كما أنها تفيض بالسخرية والازدراء من المثل العاطفية الكاذبة والنفاق والانقيادية فى الأسرة الأمريكية . ان جوهر المزاعم



ى . أونيل

البرجوازية واتجاهاتها تظهر فى أساليبها اللغوية وعدم الرغبة فى مواجهة الحقائق النهائية المتعلقة بالحالة البشرية . والواقع أن ألبى استلهم فى « **الحلم الأمريكى** » أسلوب مسرح العبث وموضوعاته ويترجمه بلغة أمريكية نقية .

تقدم المسرحية أسرة أمريكية مؤلفة من أبوين وجدة والجميع يبحثون عن بديل للابن المتبنى الذى مات . ان العضو المفقود من الأسرة يصل فى صورة شاب وسيم بهى الطلعة ، يمكن أن يفسر على أنه تجسيد للحلم الأمريكى الفارغ الواهم . ويصرح الشاب بأن بنيان جسمه يتألف من عضلات ومظهر خارجى ، لكنه ميت

من الداخل ومجرد من الاحساسات النبيلة والقدرة على التجربة ، انه يفعل اى شيء من أجل المال ويبدى استعداده للانخراط فى زمرة هذه الأسرة .

هذا الكابوس الأمريكى

وبين « **قصة حديقة الحيوان** » و « **الحلم الأمريكى** » تقارب كبير فكلاهما شكوى ساخرة مقصودة



ت . وليامز

من المجتمع الحديث الذى أفسده النفاق والقيم الزائفة . ومن السمات المشتركة بينهما الأب والأم فى الحلم الأمريكى اللذان يمثلان النزعة الانقيادية كما هو حال بيتر فى المسرحية الأولى هنا وهناك يجد المرء فى الحصول عما يريد ولو بالعنف والخديعة والجريمة. ان الجنون والعنف يحكمان هذا العالم الذى يسوده القمع والكبت . البعض والبعض القليل لديهم الشجاعة للتطلع فى وجوه شياطينهم وأن يثوروا بعنف من اليأس غير أنهم يمضون فى النهاية مقهورين .

وكم كان ألبى سعيدا عندما أدى الممثل الفرنسى الكبير لوران ترزيف دور الشاب فى الحلم الأمريكى ودور جيرى فى قصة حديقة الحيوان أثناء عرضهما فى باريس وقد صرح ألبى بقوله انه يقصد بالفعل تقديم هذه الشخصية بعينها فى المسرحيتين، لكن حيث أن الشاب يخضع لقدره وهو يؤدى دوره بالخديعة ، نرى جيرى يفضل الانتحار وهذه صورة أخرى للخضوع .

والحلم الأمريكى نموذج لمسرحية « **من يخاف فرچينيا وولف** » اذ أنه استمد منها الخيط الرئيسى لموضوعها الذى يتناول صراعا حادا بين جيلين وصراعا بين أفراد كل جيل . الجميع محكوم عليهم بالفشل الذى ينسحب أيضا على جيل أسبق على الاثنين هو جيل والد مارثا . هناك ابن وهمى لجورج ومارثا اللذين تزوجا ليس بناء على تفاهم وود سابق وانما ليحقق كل منهما منفعته الشخصية وتطلعاته عن طريق الآخر . انهما يتحدثان عن الابن الوهمى ويتشاجران ، انه الأمل والشعاع الذى يضىء ظلمة حياتهما. وها هما يتهيآن للاحتفال بعيد ميلاده الواحد والعشرين الا أن وجوده يجب أن يظل خافيا عن الأصدقاء ، لكن مارثا كامرأة مدفوعة بغريزتها ، لا تلبث أن تصرح بسره كأنما تريد أن تؤكد خصوبتها ، وبذلك يصير وجود الابن الى عدم ، وعندما يتبدد هذا الوهم الجميل يكتشفان أيضا أنهما عاجزان عن انجاب أطفال .

ماذا يعنى عقم الزوجة ؟ هل هو اشفاق من ألبى على الابن اذا ولد **من أن يلقى المصير الذى لقيه هو عندما تخلى عنه أبواه وهو فى الثالثة من عمره ؟**

أم هو عقم الحياة الأمريكية المعاصرة التى تحمل فى جنباتها بذور الجدب والدمار ؟

أم ان قيم هذا العصر التى تقوم على النفاق والخديعة والانتهازية تمضى فى طريق مسدود ؟

وأخيرا .. توازن رقيق

وفى أكتوبر ١٩٦٦ عرض فى برودواى ثان مسرحيات ألبى الطويلة وهى «توازن رقيق» وهنا يثير المؤلف مشكلة اللغة فيتساءل عما تعبر عنه وما تخفى وراءها . وفى محاولة منه للاجابة على هذه المشكلة يعود الى العزلة والفصام ويكتشف أن اللغة هى المسئول الأول عن هذه العزلة . فالعبارات التى ترددت على لسان كرونين تفشل فى حمل ابنته على الاياب الى بيتها الذى غادرته هربا من زوجها الرابع . ويحاول الأب جاهدا فى صياغة العبارات وانتقاء الكلمات التى يمكنها أن تكلل مسعاه بالنجاح ، غير أنه لا يلبث أن يصطدم أكثر بنفس العقبة التى تزداد تشابكا. وحتى لو فرضنا انه نجح فى التغلب عليها - أى عقبة اللغة التى تعزل البشر بعضهم عن بعض - واستطاع أن يطوع الكلمات ويجعلها تعبر عن كل ما يريد لتؤدى دورها كاملا فى الاقناع ، فسوف يتوصل الانسان رغم ذلك الى لا شيء !

والى جانب مشكلة اللغة يقف الصمت على الطرف المقابل ، انه صمت الانسان الذى تفشل كلماته فى اداء اى معنى ، انه صمت روز أخت جيسكا زوجة كرونين التى تقف فى اللحظة التى يكون فيها كرونين مستغرقا فى اقناع ابنته بالعودة الى زوجها ، لكنها تقتحم حديثهما دون مبرر وتثرثر فى أى شيء ، ونرى **أنها لا تجد مانعا من عدم التفرقة بين موضوع ونقيضه ما دام كلاهما واحد بالنسبة لها** . وتسترسل روز فى الادلاء بأقوال لا علاقة لها بالمشكلة الأساسية ودون ان تكترث بالجهود المضنية التى يبذلها كرونين . الا أنها لا تلبث أن تؤثر الصمت . لكنه فى الواقع صمت العالم الذى نعيش فيه، وهو كذلك تعبير عن العزلة . لأن **العزلة تفترض عادة صمتا تاما .**

وأخيرا اذا كان ألبى يتهم أحيانا بالعدمية واللاأخلاقية والانهزامية فانه يجيب ببساطة بأن مسرحياته تمثل وتقدم عصرنا هذا كما يراه بكل دقة : « ان كل عمل مخلص هو عمل شخص يعكس مباهج وآلام فرد ما . ومع كل ، آمل ان تكون مسرحياتى أكثر من ذلك ، وان تترجم قلقنا للجميع أيا كان مقداره » .

سمير عوض

في كتابه عن **مسرح العبث** يقول **مارتن اسلن** :

« ليس مسرح العبث ، ولا يمكن أن يكون ، حركة أدبية أو مدرسة بحكم طبيعته ، فجوهره يكمن فى الاستكشاف الحر الذى لا تحده حدود من قبل كل من الكتاب لرؤيته المتفردة . ومع ذلك فان التجاوب الواسع النطاق الذى أثارته هذه المسرحيات لا يوضح فحسب كيف انه يعبر عن مشاكل العصر بدقة ، ولكنه يوضح أيضا شدة الحنين الى منهج جديد فى المسرح . فان كلا من كتاب العبث الدراميين حين أدار ظهره الى المسرح النفسى أو السردى ، وحين رفض التمشى مع مواصفات المسرحية **(المحكمة الصنع)** التى أرسيت قواعدها من قديم — انشغل فى ارساء تقليد درامى جديد بطريقته الخاصة المستقلة » .

ان رفض الواقع فى حركة العبث . انما هو رفض ينقصه المضمون كما ينقصه الاتجاه

حركة العبث

عبث التراث أم عبث الواقع ؟

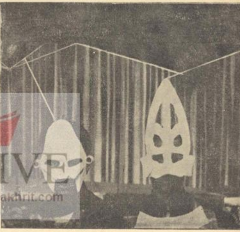
دكتور أمين العيوطى

● حركة العبث

والسؤال الذى يطرحه **اسلن** هنا هو ما اذا كان مسرح العبث يشكل حركة من حركات الشباب فى المسرح اليوم. غير أنه اذا كانت اجابة **اسلن** الفورية النهائية هو نفى « شبهة » الحركة عن هذا المنهج الجديد فى المسرح ، فان **جورج لوكاتش** ، أعظم النقاد الاشتراكيين المعاصرين ، لا يصف هذا المنهج بأنه حركة فحسب ، بل يذهب الى حد أن يدمغ هذه الحركة بأنها حركة مضادة . وبين هذين الرأيين المتناقضين ستكون حركتنا فى هذا المقال .

ويبدو انه كما أن هناك اتجاهين أو مذهبين معاصرين فى الأدب هما الاتجاه الواقعى والاتجاه التجريبى

أو الطليعى كما يسمى ، فهناك فى الحياة طريقان لا ثالث لهما ازاء ما يفرضه واقع العصر على وجدان الانسان . فحين يكتشف الانسان ما فى الكون والعالم والنظم القائمة من فساد وشرور ، وحين يتجرد العالم أمام عينى الانسان من كل أوهامه وقيمه الزائفة فيبين عن سوءاته ، لا يملك الانسان الا أن يقف أحد موقفين : فاما أن يعتزل هذا العالم ويقف مكتوف اليدين ، واما أن يحمل قلمه ليغير الوجه البشع الذى تكشفت عنه الحياة ؛ اما أن ينغلق على نفسه ويتقوقع داخل ذاته ، واما أن يختار طريق الفعل البناء . انه ، باختصار ، اما أن يختار الجمود أو يختار الحركة .



الاقنعة فى مسرح چان چينيه

وهذان الطريقان اللذان نبصرهما فى الحياة ، وفى الفن ، فى النقد ، انما يمثلان فى الواقع حركتين فكريتين تعودان بنا الى منتصف القرن التاسع عشر ، وتمتدان حتى يومنا هذا . فحين خرج داروين على الناس بنظريته فى أصل الأجناس قائلا ان التفرد فى كافة أنواع الكائنات هو الهدف الأصيل للتطور ، تلقف مفكرو البرجوازية هذا القول وراحو ينسجون حوله فلسفتهم الاجتماعية التى تنادى بالفرد ، وأقصى ما كانت تأمل فيه هو أن يتطور **الحس الخلقى** ، الذى يحكم علاقات البشر كى نصل الى الفرد المستنير . وغريب أن يخرج الى الوجود فى نفس الوقت تقريبا الخط الفكرى الذى يدين النظام الراسمالى الفردى ويدعو الى نظام الجماعة . فبينما حصر الخط الأول الفرد داخل نطاق ذاتيته ، كان الثانى أكثر انفتاحا على العلاقات البشرية فى العالم الخارجى ، وفى حين كان الأول دعوة الى التقوقع والجمود ، كان الثانى دعوة الى الانفتاح والحركة .

ولعل هذا هو ما حدث بالضبط حين واجه الانسان كل مشكلات هذا العصر ، لم يعد أمامه الا أن ينكمش وينطوى على نفسه ويخلق لنفسه عالما من الخيالات والأحلام والرؤى ، واما أن يختار طريق الفعل والعمل والحركة . **وفى عالم فقد الانسان فيه توازنه واتجاهاته الأربع اختار كتاب مسرح العبث الطريق الأول .**

وحين يفقد الانسان الاتجاه والهدف ، فانه يفقد الرؤيا فينادى بعبثية الوجود وعدم جدوى الفعل الانسانى ، وتلفه ظلمات اليأس والعجز فى متاهاتها . وهذا هو المبحث الذى يلتقى عليه كتاب العبث . ولعل أهم ما يميز هذا المبحث هو أنه ينفصل عن الواقع فيبحث عن الاجابة عن تساؤلاته اما فى النفس البشرية أو فى أجواء المطلق الذى لا تحده حدود . فهو اما أن ينتج **چان چينيه وكافكا** اللذين يعالجان وقع العالم الخارجى على حساسيتهما المتوترة فى أشكال أحلام وأحلام يقظة واضغاث أحلام ، أو **سارتر وكامى** اللذين ينشغلان بقضايا الوجود والعدم ، أو بيكيت الذى تؤرقه قضايا الزمن والانتظار والحياة والموت .

مسرح العبث اذن وكما يقول اسلن يركز على الانسان ، لا فى علاقته بالآخرين أو علاقته بمكونات بيئته ، وانما فى علاقته بنفسه أساسا . ولهذا يفصل المسرح بين الانسان وبين ما يعتبره ظروفا عارضة مثل المركز الاجتماعى أو الاطار التاريخى . **انه لا يرى الانسان فى زمان ومكان محددين ـ ولكنه يراه فى زمن مطلق ، وفى مكان مطلق .** وهو لا يركز على موقف معين محدد ، وانما على علاقة الانسان بالمطلقات : الانسان وهو يواجه الزمن ، وينتظر بين الحياة والموت ، أو عندما يتوسط فى سراب الأوهام التى تخفى عنه الحقيقة العارية ، أو حين يصل الى الحرية ليجد نفسه سجينا . انه باختصار يركز على عبثية الارادة الانسانية ، وعبثية الوجود فى عالم فقد الانسان فيه ثقته واتجاهه .

ولما كان مسرح العبث لا يقوم على بحث العلاقة بين الفرد واى قوى خارجية ، اجتماعية أو ميتافيزيقية ، فان مسرحياته تعتمد على الغوص فى أعماق الشخصية وأحلامها وخيالاتها . فهى اذ تجرد الانسان من علاقاته البشرية أو العلوية انما تهتم بالتركيز على **« الاحساس »** بالوجود ولعل هذا هو أحد الأسس التى يقوم عليها مسرح العبث ، مهما انعزل كل كاتب من كتاب هذا اللون وحده فى عالمه الخاص وأنتج منهجه الخاص وعالج موضوعاته الخاصة بأشكاله التى يرتضيها وهذا انما يشكل الملمح العام لأى حركة فنية ، انه المناخ الحسى والفكرى العام أو الاطار الذى يلتقى داخله أفراد يشكلون اتجاها عاما . أما الاختلافات الفردية فى الحركة الرومانسية مثلا ـ بين ووردزوث وكولريدج وبيرون وكيتس الخ ، فانما تعبر عن طابع خاص لكل منهم ، ولا يعنى هذا بالتالى أنه ليس هناك اطار حركى واحد يجمعهم .

هذه السمة الأساسية فى كتابات مسرح العبث تتضح

أكثر بالمقارنة الى غيرها من المذاهب والاتجاهات . فالتراجيديات الاغريقية تلتقي على فلسفة سائدة في العلاقة بين الانسان والغيبيات ، أو على العلاقة بين الانسان وبين نظام كوني . والمسرحيات الواقعية تقوم على تصوير العلاقة بين الفرد ومكونات بيئته الاجتماعية وعلى العلاقات البشرية . أما مسرح العبث فانه يمثل تقليدا تبعد به الشقة تماما عن المسرح الاغريقي والمسرح الواقعي وهذه نقطة سنعود لمناقشتها في شيء من التفصيل حين نعرض لتقييم هذا اللون من ألوان المسرح .

هو اذن مسرح لا يعرض لمصائر شخصيات محددة وسط بيئة اجتماعية أو ميتافيزيقية محددة الملامح ، كما

كما انه يفتقد الأمل في ارض موعودة في المستقبل . وهذا الانفصام بين الانسان وبين حياته ـ بين الممثل والمنظر ، يشكل بحق الشعور بالعبثية .

أو هو كما يقول يونيسكو في مقاله عن كافكا .

العبث هو كل ما يخلو من الغرض . فالانسان ضائع اذ انعزل عن جذوره الدينية والميتافيزيقية ، بحيث اصبحت أفعاله لا معنى لها ، عبثية ، غير مجدية .

والقولان انما يؤكدان حقيقة الانفصال بين الانسان ومكونات بيئته التي فقدت معناها ، انفصالا يدفعه الى منفى اختياري يغترب فيه الانسان عن واقعه ، والى الاحساس بعبثية وجوده ، والى فقدان معنى الحياة ،



مشهد من مسرحية « لعبة » لصمويل بيكيت

انه لا يحفل بأي ايديولوجيات تنظم العلاقة بين البشر . ولذلك جاء مسرحا يهتم بعرض موقف في حياة فرد ، موقف جامد لا يتطور بحيث يمكن أن يبلور فكرة فلسفية محددة . انه يكتفي بالنبض المبهم الغامض الذي يحسه شخص مثل استراجون أو فلاديمير في الانتظار ؛ أو باحتجاج مبهم غامض ضد شكل الحياة في المجتمع الرأسمالي كما في **الرقابة القصوى** أو **الخادمتان** لجان جينيه . فهو مسرح يهتم بالاحساس بالحياة ، لا بمشكلات السلوك والخلقيات كما في المسرح الواقعي . ولعل المشكلة الاساسية التي يقوم عليها هذا المسرح تتضح في قول **ألبير كامي** في **أسطورة سيزيف** حين يشخص الموقف الانساني العام في عالم بلا قيم .

ان عالما يمكن تفسيره عن طريق الجدل العقلي ، مهما كان فيه من أخطاء ، عالم مألوف . ولكن الانسان ليشعر بالغربة في كون حرم فجأة من الأوهام والنور . ومنفاه منفى لا علاج له ، لأنه محروم من ذكريات وطن مفقود ،

وانعدام الانسجام بين الانسان والعقل . وهذا هو ما يدفع به الى التقوقع داخل ذاته ، أو الى الارتحال في أحضان نفسه ، مثل هذا الاحساس بعبثية الوجود هو مبحث كتاب العبث ـ الاحساس بانعدام معنى الحياة ، وحتمية انعدام قيمة المثل والنقاء والهدف . هذه هي نفس موضوعات بيكيت وجينيه وآداموف التي يعبرون عنها برفض كل الأساليب المنطقية ، وبالالتجاء الى أسلوب الحلم .

● العبث والواقعية

ولعلنا نستطيع أن نتلمس الطريق الى جذور هذا المسرح ، كما يقول **والاس فاولي** في كتابه **ديونيسس في باريس** ، في تقسيم آرتو للانسانية الى مجموعتين : المجموعة البدائية اللامنطقية ، والمجموعة المتحضرة المنطقية ، وفي قوله ان جذور المسرح الحقيقية توجد في المجموعة الأولى . أي أنه يعود بالمسرح الى أشكاله

الطقوسية أو الشعائرية الأولى بين القبائل البدائية . ولذلك فان المسرح فى رايه ليس نسخا للواقع ، انه ينقل المتفرج الى عالم أحلامه وغرائزه المكبوتة . وهو يرى أن مثل هذه المسرحيات التى تتضمن القوى المكبوتة فى الانسان انما تسهم فى تحريره من اسارها .

وليس غريبا أن تظهر دعوة آرتو هذه فى وقت حركة المسارح الصغيرة ، أو المسرح التجريبى الذى بدأه **كوبو** فى العشرينات من القرن الحالى . فقد كانت هذه الحركة تهدف ضمن ما تهدف اليه الى تجديد كل اوجه المسرح التقليدى وبعث حياة جديدة فيه ، والوقوف فى وجه جمود قوالب التمثيل . كما كان ظهور هذه المسارح مصاحبا لأسلوب جديد ظهر فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، ولظهور فئة جديدة من كتاب المسرح تلتقى على ازدرائها للشكل التقليدى فى الكتابة ، وهو المسرحية المحكمة الصنع أو المسرحية الواقعية .

ولما كانت هذه المدرسة الجديدة تشكل حركة ضد الأسلوب الواقعى فى المسرح ، فقد جاءت ممارساتها فى الواقع على طرف نقيض تماما لممارسات كتاب المسرح الواقعيين . فاذا كانت المسرحية التقليدية تتميز بتشخيص الشخوص ودوافعها ، وبتوافر قصة محكمة البناء ، وباحتوائها على فكرة فلسفية مفسرة تفسيرا كاملا تعرض بدقة وتحل فى النهاية تماما ، وبأنها تعكس الطبيعة وتصور السلوك العصرى ، وتعتمد على الحوار المركز ؛ فان مسرحيات العبث لا تعتمد على تصوير شخصيات يمكننا التعرف على ملامحها ، ولا تقوم على قصة أو حبكة توصل مغزى اجتماعيا أو خلقيا ، ولا على حدث ممتد فى الزمن ، وانما على تصوير لحظة واحدة جامدة بلا بداية أو وسط أو نهاية ، لا فى شكل حوار مركز مفهوم وانما فى ثرثرة غير مترابطة . انه باختصار مسرح يهدف الى الوصول الى اغراض مختلفة عن أغراض المسرحيات التقليدية ، ولهذا يتوسل بأساليب مختلفة . على هذه الأهداف والأساليب تلتقى مسرحيات بيكيت وجينيه ، رغم اختلافهما فى بعض التفصيلات .

● لا شىء يحدث !

ومسرحيات بيكيت شأن كل مسرحيات العبث تصور دراما انعدام المعنى فى الحياة وعبثية الوجود . ومسرحية **فى انتظار جودو** تقوم على موقف واحد . فهناك صعلوكان – استراجون وفلاديمير – ينتظران وصول جودو فى بقعة يكسوها طين وتقوم فيها شجرة تشبه المشنقة وتوحى للصعلوكين أن يشنقا نفسيهما . والقفر يوحى بعدم وجود جودو والصعلوكان يتشاجران ، ويتصالحان ، ويفكران فى الانتحار ، ويحاولان النوم ، ويأكلان جزرة ، ويقضمان عظام دجاجة وتدخل شخصيتان ، (سيد وعبده)، وبوتزو ولكى ، وتؤديان مشهدا ساخرا . ثم يدخل صبى ليعلن أن جودو لن يصل اليوم . ويواصل الصعلوكان انتظارهما بجوار الشجرة التى تورق شيئا ما فتشير بذلك الى احتمال الوصول الى نظام فى عالم مضطرب .

فالمسرحية اذن لا تحكى قصة ، بل تحوم حول موقف ، او كما تقول احدى الشخصيات : « **لا شىء يحدث ، لا احد يجىء ، ولا احد يذهب . هذا فظيع .** » وصعوبة تفسيرها انما ترجع الى عدم التزامها بتقاليد المسرح المألوف الذى يتضمن حبكات يمكن تلخيصها . فالموقف لا يتطور نحو قمة ازمة لا تلبث أن تنفرج . الحدث دائرى : فكل يوم – ووحدة الزمان هنا يومان – يعود الى سابقه ، ولا شىء يتم لأنه ليس هناك ما يمكن أن يتم . وأيا كانت دلائل جودو . فطبيعته لا يمكن تحديدها على وجه الدقة ، بل انه ثانوى فموضوع المسرحية ليس جودو ، ولكنه الانتظار الذى يميز الموقف الانسانى، والانتظار قد يعنى الاحساس بالزمن وبالتغير الذى يحمله الزمن . مع ذلك ، فحيث أنه ليس هناك شىء حقيقى يحدث على الاطلاق ، فهذا التغير وهم فى حد ذاته ، والزمن وآثاره لا معنى لهما .

ان التجربة التى تعرضها المسرحية لا تعنى أكثر من معاناة الوجود ، والأمل فى الخلاص من المعاناة والعذاب والكرب والضيق التى تنبع من مواجهة الواقع الانسانى. وكل ما يفعله بيكيت هنا هو انه يوضح الى أى مدى يحمل كل البشر بدور الاكتئاب والتحلل فى أعماقهم .

ولعل موضوع مسرحية **لعبة النهاية** هو الاقتراب من النهاية . فهناك نلتقى بشخصيتين : ناج ونل .تعيشان داخل صفيحتى قمامة – وترفعان غطائيها من آن لآخر . ولكن معظم الحوار يتم بين ابنهما هام ، المشلول الأعمى، وخادمه كلوف . وكلوف يعبر طوال الوقت عن رغبته فى الرحيل – فبينما شخصيات **الانتظار** تنتظر وصول جودو ، فان شخصيات **اللعبة** تنتظر رحيل كلوف . انها تنتظر نهاية شىء ما ، لعله نهاية البشرية فقد غاصت الحركة وأصبح هام كسيحا مقعدا ، بينما كلوف يتحرك بصعوبة . والواقع أن المغزى الميتافيزيقى للمسرحية لا يمكن أن يلتقى عليه اثنان ، فهو يعتمد على فهم كل متفرج على حدة . الشىء الوحيد الذى ينص عليه بيكيت ، والذى يمكن أن يكون دليلا الى المسرحية ، هو اصراره على لحظات الصمت لكى يعمق شعور المتفرجين بالانتظار ، وبفراغ الحياة ، وتوقع الانهيار واليأس .

المسرحيتان اذن تلتقيان على أسلوب فنى واحد . فهما تقريران عن موقف انسانى عام ، لا يقومان على تصوير شخصية أو حبكة بالمعنى المألوف لأنهما تخوضان فى أعماق الموقف والنفس الى مستوى تحت مستوى ، أو فوق مستوى العالم المحسوس الى مستوى لايعرف الا اللحظات الجزئية فى حياة الانسان بحيث تنعدم الشخصية بالمعنى المفهوم ، ولا يعرف تتابع الأحداث فى الزمن لكى تشكل حدثا واحدا متكاملا متسقا . فالشخصية تقوم على أساس أن الطبيعة البشرية حقيقة واقعة وليست حلما ، والحبكة تقوم على أساس أن الأحداث التى تتوالى فى الزمن لها دلالتها . ولذلك فالشخصيات هنا ليست سوى ايحاءات الى اتجاهات انسانية ، وما يحدث لها

ليس أحداثا لها بداية ووسط ونهاية ، وانما أنماط من المواقف المتكررة . ولهذا فان الفصل الثانى فى الانتظار ليس الا تكرارا للفصل الأول .كما أن هام وكلوف لا يحدث بينهما شىء ، بل يظلان مرتبطين حتى النهاية . أما ما يميز الحوار فهو عدم ترابطه فنحن لسنا هنـــا بازاء أفكار محددة تتطلب جدلا ديالكتيكيا ، وانما انعدم فيه المعنى والترابط .

وقبل أن نمضى فى عرض بعض أعمال چينيه ، كمثلنا الثانى الذى نضربه للتدليل على أوجه حركة العبث ، علينا ان نعود مرة ثانية الى آراء **آرتو** فى مسرح القسوة التى نسمع رجع صداها فى أعمال چينيه . فلما كان آرتو يؤمن بأن الجذور الحقيقية للمسرح توجد فى المجموعة الانسانية البدائية ، أصبح العرض الدرامى فى رأيه يجب أن يكون عملية ارهاب وافزاع للمتفرج لدرجة يفقد فيها سيطرته على عقله . ومن خلال هذه التجربة الرهيبة التى تثيرها الحركة الدرامية يصبح المتفرج قادرا على فهم مجمـوعة جديدة من الحقــائق قد تعلو على الحقائق الانسانية . فهدف **المسرح أن يحقق نوعا من الحمى فى المتفرج** .

ولقد توسل آرتو كما يقول فاولى بكل حيل ميكانيكية المسرح حين أخرج التجربة الوحيدة التى قام بها فى مسرح القسوة . فلاول مرة وضع فكرته موضع التنفيذ . وفى هذا العرض استعمل آرتو كل الحيل الميكانيكية لخلق جنون مرئى مسموع من مؤثرات صوتية غير منسجمة ، وديكورات تدور على المسرح الدائرى بسرعة محمومة ، وتأثيرات عواصف بالاضــاءة . وعن طريق الوســائل التشكيلية كان آرتو يحاول مخاطبة وجدان المتفــرج ، وسحره ، ودفعه الى حالة من حالات الغيبوبة ، أن يخاطب أغوار نفس المتفرج ، وأن يغوص فى أعماقه الى منطقة التجربة اللامحسوسة الغريزية البدائية فى الانسان .

وعلى هذا المنوال جاءت مسرحيات چينيه ، التى تعبر عن شعور الانسان بالعجز والوحدة واليأس ، عندما تحيط به الظروف الانسانية فلا يرى فيها الا مجموعة من الصور الشوهاء لنفسه يعيش حبيسا فيها بلا طريق أو هدف . ونحن نغوص هنا مرة أخرى فى أعماق الانسان ،نستكشف ذلك العالم المضطرب من الأحاسيس والنزعات والضغوط التى يتعرض لها ، وأخيرا المصير الذى يفشل فى تحقيقه . انه عالم بلا أمل ، بلا وجه ، يعيش فيه الانسان مرفوضا من الآخرين ، ولا يرى فيه الا صورا متتالية من بشاعة البشر .

ومسرحية چينيــه الأولى **الرقابة القصــوى** تجرى أحداثها فى زنزانة فى عالم السجون ، بين شواذ . وهنا نلتقى بثلاثة نزلاء يرتفعون فوق بعضهم بعضا فى تدرج هرمى يرمز الى هرمية الشر فى المجتمع . وهناك سجين رابع ، سفاح زنجى يراه الآخرون رائعا وعظيما ، ولا نراه نحن لأنه يحتل قمة الهرم الذى لا يبين ، انه قوة الشر الخفية فوق الجميع مسلطة على رقابهم ولكنهم يرونها رائعة وأطول الجميع قامة فى التدرج الهرمى هو ذو العيون الخضراء . لقد قتل مومسا فى لحظة انفعال ، ويعلم أنه سيدان ويعدم ولكنه يسهب فى وصف هذا الموقف المفزع حتى يصل به الى أبعاد خرافية فى بشــاعته ، ويعجب بعظمة مصيره . وهذه العظمة تجعله يسيطر على سجين آخر يسيطر بدوره على سجين ثالث مجرد لص . وهو ترتيب يحمل أيضا طابعا جنسيا . وموضوع چينيه هنا هو كل ما يدنيه المجتمع ، قدرة الشرور الرذيلة على اثارة الاستجابة فى النفس البشرية ..

حول هؤلاء الثــلاثة تدور المسرحيـــة . فموريس (١٧ سنة) من الاحداث المنحرفين ، يعبد ذا العيون الخضراء ، واللص ليفرانك يغار من موريس لأنه يعبد ذا العيون هو الآخــر ويطلب ذو العيــون الخضراء من موريس وليفرانك أن يقتلا زوجته حين يفرج عنهما . وتصبح المشكلة : من الذى يقتلها من أجل خضرة عيون المعبود المشترك . ويحاول فرانك أن يتخلص من وصمة انه مجرد لص ، وأن يثبت أنه مجرم صلب يستطيع أن ينفذ طلبات معبوده ووليه ، فيقتل موريس بأعصاب هادئة . وهنا يتخلى عنه ذو العيون الخضراء ، ويدرك ليفرانك وحدته المروعة .

وفى التوجيه المسرحى فى البــداية يقول چينيه ان « **المسرحية كلها تكشف كما يحدث فى الحلم ... لا أريد أن تكون حركات المثلين متثاقلة أو سريعة جدا وغير مفهومة، مثل ومضات البرق** . » انه يعنى أن المسرحية لا تصور أحداثا حقيقية ، ولكنها حلم ليقظة خيالات سجين خرج للحياة ، خيالات تصدر عن رأس محموم . وهذا هو ما يربط بين چينيه وبين مسرح القسوة عند آرتو ، كما يربط بينه وبين كافكا ، وفى تصويره لرغبة المنبوذ فى الانتماء ـ حسب تفسير سارتر ـ ومحاولته الارتفاع الى مستوى الناس العاديين ، وتغلبه على ضعفه وانجاز هذا العمل . ولكن الفعل الذى يأتيه ليفرانك فى النهاية انما يؤدى الى رفضه ، فليس هناك ما يستطيع الرجل الضائع أن يفعله لكى يجعل الآخرين يتقبلوه ؛ ومن العبث أن يحاول الانسان تحقيق رغبتــه .

وفى تصويره هذا يتوسل چينيه ـ كما يقول عن مسرحية **الخادمتان** ـ بالاسـاليب الشــاعرية فى الأداء ، وبالغاء الشخصيات واحــلال رموز محلها بعيدة عنها ومرتبطة بها فى نفس الوقت ، أى أن يجعل الشخصيات على خشبة المسرح شخصيات فى المظهر فقط ، ولكنها فى الواقع استعارات لما تمثله انها مجرد رموز ، أحلام داخل حلم . فلا الشخصيات حقيقية ، ولا الاحداث حقيقية ، ولا وليس هناك حبكة بالمعنى المألوف . وقد يكون هــذا احتجاجا على المجتمع ، ولكن چينيه يرفض الالتــزام السياسى ، والمسرح الدعائى . ان كل ما يبغيه هو ان يعالج عالم الحلم عند المنبوذ الاجتماعى ، وأن يستكشف اغتراب الانسان ووحدته ، ودوره الذى يؤديه خارج اطار المجتمع ، وبحثه العبثى عن المعنى والحقيقة .

● معنى الواقعية المعاصرة

وفى تقييم مسرح العبث يقول مارتن اسلن :

ان الاستكشاف الصادق لحقيقة نفسية داخلية ليس بأى شكل من الأشكال أقل صدقا من استكشاف حقيقة خارجية موضوعية وفى الحق ان صدق الرؤيا هنا ذات أثر ثورى واقرب الى التجربة الذاتية من أى وصف لحقيقة موضوعية .

ان كل ما يهم فى رايه هو ارتباط مقياس الحقيقة بالحقيقة الداخلية . بل انه ان لم يكن يلغى التناقض الموجود بين المسرح التقليدى وبين مسرح العبث ، فانه يرى أن الأسلوبين ، الواقعى والعبثى . قد يتساويان ان لم يزد الأخير صدقا على الأول .

واذا كانت هذه الكلمات تعبر عن وجهة نظر ترى فى التهويمات التى تميز مسرحيات العبث ، وفى الشكل الجامد لها ، ما يعبر عن مقلقاتها ومخاوفها الغامضة حيث لا شىء واضح لافتقار وضوح الرؤيا أساسا ، فان الملتزمين بالأدب الواقعى لهم رأى مخالف . فاذا كان كتاب العبث ومريدوهم يرون الحقيقة الداخلية اجل الحقائق ، وأن معاناة الفرد هى أنبل أنواع المعاناة ، فان النظرة الأخرى انما تركز على الحقيقة الموضوعية ، وترى الحقيقة الداخلية قاصرة ما لم ترتكز فى تصويرها على أساس صلب من الواقع . **اننا هنا أمام تيارين من تيارات الفكر فى النقد يعادلان الاتجاه السريالى الغامض والاتجاه الواقعى فى المسرح ، كما يعادلان الاتجاهين السياسيين ، الغربى والشرقى ، السائدين فى المجتمعات الحديثة .**

وفى هذا يقول **جورج لوكاتش** (هذا الجزء من المقال يعتمد أساسا على أقوال **لوكاتش** فى هذا الشأن ، لا لأنى لا أستطيع أن آمل أن أضيف جديدا اليه فحسب ، ولكن لكى أحاول من خلال هذا ، ولو من باب التعريف ، تقديم أحد أعمدة النقد التاريخى المعاصر ، الذى أعتقد أنه لم ينل منا حتى اليوم ما يستحقه من اهتمام) . يقول فى كتابه **معنى الواقعية المعاصرة** انه اذا كانت المسرحية العبثية تعطى فى النهاية شكلا جامدا نتيجة لانعدام الحبكة وجمود الموقف ، فان هذا انما يعكس اعتقاد كتاب العبث فى طبيعة جامدة للأحداث . وهذا يوضح أن الأسلوب الواقعى والأسلوب غير الواقعى انما يعكسان فى النهاية نظرتين متعارضتين الى الحياة : **نظرة ديناميكية متطورة ، ونظرة جامدة ثابتة** . ويقابل هاتين النظرتين فى الفن نظرتان أخريان فى النقد : **نظرة شكلية ، ونظرة أيديولوجية** . والاتجاه الايديولوجى يصر على الربط بين الشكل والمضمون ، لا أن يركز على الشكل فقط ولا على المضمون فقط . وهو فى هذا لا يختلف حتى عن نظرة بيكيت نفسه الى مشكلة التحام الشكل والمضمون حين يقول ان الشكل والبناء والحالة المزاجية التى يعبر عنها العمل الفنى لا يمكن فصلها عن معناها ، لأن العمل الفنى ككل هو معناه ، وما يقال فيه وثيق الارتباط بالطريقة التى يقال بها . والتى لا يمكن الا أن يقال بها . وعلى هذا فان ببكيت متفق مع لوكاتش ، رغم اختلاف أيديولوچيتيهما ، فى وجهة النظر القائلة بعدم انفصال المضمون عن الشكل ، وبالتالى لا أظنه يختلف مع رأى لوكاتش فى أن الجمود الشكلى للمسرحية انما يعكس أيضا جمودا أيديولوچيا أو نظرة جامدة الى تطور الانسان تاريخيا واجتماعيا .

ويمضى لوكاتش بعد هذا فيقول انه ليس هناك مضمون لا يشكل الانسان فيه النقطة المحورية . فالسؤال المحورى الذى يدور حوله الأدب هو : **ما هو الانسان ؟** ولقد أجاب أرسطو على هذا حين قال ان الانسان حيوان اجتماعى وهذه مقولة تنطبق على كل الأدب الواقعى . والوجود الفردى لا يمكن فصله عن الوجود الاجتماعى والتاريخى . والمعنى الانسانى للفرد وفرديته الخاصة جدا لا يمكن فصلهما عن الاطار الذى يعيش فيه . والنظرة السائدة فى أعمال كبار الكتاب الحديثين تقف على النقيض من هذا تماما . فالانسان بالنسبة لهم معزول بطبيعته ، مغترب ، وغير اجتماعى ، بل وغير قادر على ايجاد صلات بينه وبين باقى أفراد الانسانية . ولهذا فان الفرد فى مثل هذه الحالة قد يرسى قواعد اتصاله مع أفراد آخرين ، ولكن بطريقة سطحية وعرضية. فالآخرون أيضا معزولون خارج العلاقة الانسانية .

وهذا التصور يجعل من الانسان بين أيدى كتاب العبث مخلوقا لا تاريخيا . وهذا الانكار للتاريخ يأخذ شكلين فى الأدب الحديث . فأولا نجد البطل محصورا تماما داخل نطاق تجربته الذاتية ، فليس له أى وجود خارج ذاته يتفاعل معه وجوده هو . وثانيا نجد أن هذا البطل نفسه بلا تاريخ ، فهو لا يتطور من خلال احتكاكه بالعالم، ولا يشكل هذا العالم أو يتشكل به . وبالتالى فان هذا يؤدى الى جمود الحقيقة التى يبحث فيها الكاتب العبثى .

● حركة بلا مضمون ولا اتجاه

ويناقش لوكاتش المبدأ الفلسفى الذى يقوم عليه مسرح العبث ، وأثر هذا على أساليبه ، فيميز بين القدرة المجردة والقدرة الحقيقية . والقدرة المجردة هى ما يمكن الانسان أن يحققه بغض النظر عن الظروف الخارجية التى قد تتيح له هذا أو تقف فى سبيله والقدرة الحقيقية هى ما يمكن الانسان فعلا ان ينجزه فى ظل الظروف المحددة التى يعيش تحتها . وفى الخيال يمكن الانسان أن يحقق امكانيات كثيرة لا حصر لها ، ولكن نسبة ضئيلة منها هى التى يمكن أن تتحقق فى الواقع . والانسان الذى يعيش فى ذاته دون اعتبار للظروف تبهره هذه الامكانيات التى يتيحها الخيال ، **وعندما يرفض العالم**

أن يحقق كل هذه الاحتمالات فان الانبهار يتحول الى أسى وازدراء لهذا العالم .

القدرة المجردة تعيش فى الخيال فقط ، أو فى الأحلام وأحلام اليقظة . واذا عاش الانسان داخل ذاته فقط فانه يتجمد ولا يتطور . فتطور الشخصية الانسانية انما يأتى عن طريق الاحتكاك الدائم بين المواهب الموروثة وبين العوامل الخارجية التى تنمى هـذه المواهب أو تكبح جماحها . فعندما يحدث الاحتكاك بين الذات والعالم الخارجى يواجه الانسان بلحظات اختيار . وفى عملية الاختيار تكشف شخصية الانسان عن نفسها فى ضوء قد يدهش الانسان ذاته . وفى الأدب . وخصوصا فى الأدب الدرامى يتكون فك العقدة على وجه التحديد من تحقيق هذه القدرة التى تصبح عندئذ قـدرة حقيقية لا امكانية مجردة . وعلى أساس هذه القدرة يتحدد مصير الشخصية ، حتى ولو انتهت الى نهاية تراجيدية. ولهذا فان الأدب الواقعى الذى يهدف الى ان يعكس الحقيقة انعكاسا صادقا ، يوضـح كلا من الامكانيات الحقيقية والامكانيات المجردة للبشر فى مواقف من هذا النوع . **وعندما يتحقق الكشف عن الامكانية الحقيقية لشخصية ما ، فان امكانيتها المجردة تبدو شيئا زائفـا غير صحيح .**

القدرة المجردة تنتمى اذن الى عالم الذات ، والقدرة الحقيقية تتبدى من خلال جدليات الصراع بين الفرد والحقيقة الموضوعية . ولهذا يعنى الأدب الواقعى فى عرضه للحقيقة الموضوعية بوصف أشـخاص واقعيين يعيشون فى عالم حى يمكن التعرف عليه وتحديده . وفى تفاعل الشخصية والبيئة فقط يمكننا أن نفصل امكانية فرد معين عن تعدد الامكانيات المجردة الخالصة له . وهذا المبدأ وحده هو الذى يمكن الفنـان من أن يميز بين القدرة الحقيقية والقدرة المجردة اللامحدودة .

والشخصية الفردية تكشف عن نفسها فى لحظـات الاختيار ، فى الحياة والفن على السـواء . فاذا اختفى التمييز بين القدرة الحقيقية والقدرة المجردة نتيجـة للتركيز على الذات عند كتاب مسرح العبث ، فلابد أن تتحلل الشـخصية بالضرورة . فتحلل الشخصـية لا يضارعه الا تحلل العالم الخارجى . ولهذا فان التقليل من أهمية الحقيقة الموضوعية فى مسرح العبث وتحـلل الشخصية وجهان لنفس العملة ، وتحتهما يكمن القصور فى فهم ثابت دائم للشخصية الانسانية . فحين تتحلل الشخصية ، وحين يتحلل العالم الخارجى يتحول الانسان الى متوالية غير مترابطة من جزئيات عديدة لا حصر لها .

وفى هذا الضوء يمكننا أن نفسر أيضـا عصابية شخصيات مسرح العبث . فالتعارض بين الانسان وبين بيئته هو الذى يحدد تطور الشخصية ، وهدم هـذا النسيج المعقد المتشابك من تفاعل الذات والبيئة يضعف من حيوية التعارض . وضعف الحيوية لابد ان يؤدى الى الحالات المرضية العصابية فى شخصيات مسرح العبث العصابية .

بل لقد اصبح الهدف من الخلق الفنى عند كثير من الكتاب المحدثين هو تصوير الحالات المريضة الشاذة . وصحيح أن هذا قد يعبر عن احتجاج ميتافيزيقى ، كما فى حالة **بيكيت** ، أو احتجاج اجتماعى فى حالة **چينيه** . ولكن هذا الاحتجاج لا يعدو أن يكون رفضا للواقع بالجملة دون أن يقوم على نقد ملموس . انه مجرد حركة رفض من اليد ينعدم فيها تحديد الداء أو تشخيصه ، مجرد ايماءة جوفاء تعبر عن الغثيان والقلق . وهى فوق هذا ايماءة لا يمكن أن تؤدى الى شىء ، فهى مهرب فى اللاشيئية. وما يخطىء فيه من يدعو بهذه الايديولوچية هو أن مثل هذا الاحتجاج احتجاج عقيم ؛ ففى أى احتجاج على أى ظروف اجتماعية معينة لابد أن تحتل هذه الظروف نفسها مركز العمل الفنى ، ولابد أن يستهدف الاحتجاج ارساء قواعد نظام ثابت محدد المعالم . **أما رفض الواقـع فى** المسرح الحديث فهو رفض ينقصه المضمون كما ينقصه **الاتجـاه .**

وكما يؤدى الانغلاق على الذات الى تجميد الشخصية الانسانية ، والى الوقوع فى حالات عصابية ، كذلك يؤدى الى تصوير وضع انسانى جامد لا يتطور . وقد يتفق **مارتن اسلن** مع **لوكاتش** فى أن « الكثير من مسرحيات مسرح العبث ذات بناء دائرى ينتهى حيث يبدأ تماما ، واخرى تتطور عن طريق تكثيف متزايد للموقف الأساسى». ولكنه لا شك سيختلف عنه فى أننا هنا ازاء مستوى واحد غامض من التجربة البشرية ، التى لابد لكى تصل الينا أن ندركها على المستوى المحسوس . فالرمز ـ كما يقول **آلن تيت** ـ لا يمكن أن تكون له دلالة مطلقة ما لم يرتكز على أساس من الواقع . والتجربة العبثية لا تضم فى اطار واحد ما هو شاذ وما هو عادى ، بحيث يمكننا أن نقيس الواحد على الآخر . وتكون النتيجة تشـويه الوضع العادى ، وتشويه الوضع الشاذ نفسه ، ولاشك انه يختلف معه أيضا فى أن مثل هذه الاتجاهات ترتبط بمنهج جامد فى سعيها وراء الواقع . وهـذا يعنى أن الفهم الجامد للواقع فى الأدب الحديث ليس مجرد موضـة عارضة ، بل انه عميق الجذور فى كتابات المحدثين .

وتحت مشكلة الجمود هذه تكمن عقدة عقلية تنعكس فى تكوين العمل ذاته . فكل نشاط أو عمل انسانى يقدم على ايمان بمعنى كامن فيه . واقتفاء المعنى يؤدى الى دفع هذا النشاط أو ذاك العمـل بالعبثية والعجـز الانسانى . وحين لا يحتوى أى عمل أدبى على شكل من أشكال التغيير على الأقل ، فانه يصدر لحظة جامدة يحكم بها على عدم امكانية الوصول الى هدف العجز . ولما كانت أيديولوچية معظم الكتاب تقوم على الايمان بعـدم تغيير الواقع الخارجى ، فان النشاط الانسانى يصبح فى نظرهم عاجزا ، فاقد المعنى . ولعلنا نجد أبلغ تأكيد على صحة نقد لوكاتش فى قول بيكيت نفسه حين سأله **آلان شنيدر** الذى أخرج له مسرحية **الانتظار** فى أمريكا عما كان يعنيه بجودو فأجابه : « **لو كنت أعلم . لقلت هذا فى المسرحية** » .

أمين العيوطى

موجة الرواية الجديدة

فتحى العشرى

« انت مدعو أيها القارىء لرؤية الأشياء والحركات والكلمات التى تقدم لك دون محاولة منك فى أن تخلع عليها معنى أكثر أو أقل مما تحتمل سواء أكان ذلك عند مولدها أم عند موتها » .

من هذه العبارة التى وردت فى رواية « التيه » لمؤلفها آلان روب ــ جرييه انطلق الناقد چان ميياش Miesch باحثا عن تفسير « للرواية الجديدة » ولاعمال كبير كتابها وذلك فى كتابه عن « روب ــ جرييه » ..

ومن هذه الانطلاقة نفسها نبدأ مقالنا عن موجة « الرواية الجديدة » .

● **هل الرواية فى أزمة ؟!**

وقبل ان نبدأ فى المقال يجدر بنا أن نطرح هذا السؤال الهام : **هل كانت الرواية فى أزمة حتى استدعى الأمر ظهور موجة جديدة فى الرواية ؟** .

فالثابت تاريخيا أنه كلما عجز الناقد أو الكاتب الصحفى عن تقديم ما يثير القارىء افتعل ما يسميه « **الازمة** » .. ذلك أنه منذ عام ١٨٩٠ والنقاد والكتاب يتكلمون عن « **أزمة الرواية** » .. چول هوريه Huret بعد تحقيقا فى سنة ١٨٩١ .. ڤيللى Vellay ينشر بحثا



ص . بيكيت

فى سنة ١٩٠٥ .. دوديه يقدم عرضا لاحتضار الرواية فى سنة ١٩١٠ .. أندريه بيللى وتيبوديه يشتركان فى الحملة على الرواية أثناء الحرب العالمية الأولى .. وفيما بين عامى ١٩٢٥ و ١٩٢٨ تطالعنا هـذه المقـالات المفجعة « الرواية فى خطر » بقلم رونيه بويلسف .. « هل الرواية فى خطر ؟ » بقلم ادوار استوينيه .. « الرواية فى أزمة بقلم أندريه تيريف ثم تنهال الدراسـات الأكاديميـة التى سرعان ما تظهر فى كتب : « أزمة الرواية » لفرديناند ستروفسكى .. « الرواية تموت » لبول جزيل .. « نهاية الرواية » لعمانويل بيرل .. كما تدور معارك أدبية حادة حول « قضية الرواية » و « المسألة الروائية » و « الرواية الخالصـة » ..

فهل كانت الرواية حقا فى أزمة ؟ وهل انحسر الانتاج الروائى بالفعل ؟ هل انحدر مستوى الرواية الفنى وما عادت تواصل طريقها الصاعد ؟!

الواقع أن العكس كان هو الصحيح .. ففى غمرة كل هذا الصخب والعنف كانت الرواية تحقق مكاسب اقليمية لا تلبث أن تنتشر موجاتها فى أنحاء العالم الثقافى .. كما كانت تستحدث أساليب جديدة تتفق وروح العصر وتساير التطور المطرد الذى تحققه الحضارة التكنولوجية وتلحق به

دولة الفن والأدب .. من مسرح وموسيقى وشعر وفنون تشكيلية .. ورواية .

فى غمرة هذا الصخب والعنف كتب شاتوبريان روايته « **الرومانسية** » .. وكتب هوجو روايته « **التاريخية** » .. وكتب بلزاك روايته « **الاجتماعية** » .. وكتب فلوبير روايته « **الواقعية** » .. وكتب زولا روايته « **الطبيعية** » ..

وفى غمرة هذا الصخب والعنف أيضا كتب جيد روايته التى قيل عنها انهـا « **لا روائية** » .. كما كتب باريس Barrés روايته التى قيل عنها أنها « **لادينيـة** » .. وأخيرا كتب برنانو Bernanos روايته التى قيل عنها انها « **لا أخلاقية** » ..

وفى غمرة هذا كله كتب بريتون وأراجـون وكوكتو « **الرواية السـوريالية** » .. وكتب مالرو « **الرواية الانسانية** » .. وكتب پروست وفرچينيا وولف وجويس « **الرواية السيكولوچية** » .. وكتب كافكا وسارتر وكامو « **الرواية الوجودية** » ..

واخيرا وبعد هذا كله يجىء كل من روب ـ جرييه وناتالى ساروت وصمويل بيكيت وميشيل بيتور وروبير پانچيه وكلود سيمون وكلود موررياك ومارجريت دورا وفيليب سولير .. ليكتبوا جميعا ما اصطلحت الصـحافة على تسميته « **بالرواية الجديدة** » .

ولكن كيف حدث هذا ؟ كيف تدفقت موجة الرواية الجديدة ؟ او ما هو الجديد فى الرواية الجديدة ؟! .

● كل شىء يتغير !

كان كل شىء فيما مضى منطقيا ومعقولا ومبسطا .. فالرواية كانت عبارة عن قصة وشخصيات واحداث ، الى ان جاء پروست وجويس وكافكا فبدأت الرواية تتخذ اشكالا ومضامين مختلفة .. ثم فرض سارتر فى أعقاب الحرب العالمية الثانية رؤيته الخاصة عن الأدب الملتزم ، محطما بذلك ألوهية الكاتب الذى كان يسيطر على شخصيات من خلقه مناديا بالكاتب الواقعى الذى يأخذ جانبا فى الصراع السياسى والاجتماعى ليخدم وجهة نظر محددة من شأنها تغيير العالم الى ما هو أفضل ..

ولكن نيميه Nimier وبلوندان Blondin ولورون Laurent اعلنوا عندما انتصف القرن العشرون **أن الأدب ـ على عكس ما يقول سارتر ـ لا عـلاقة له بالتاريخ .. وأن التاريخ يتغير وحده بينما يظل الأدب هدفا فى حد ذاته** .. واذا كان لابد للكاتب أن يخدم شيئا فعليه أن يخدم الأدب وليس ايديولوچية معينة ..

وبعد هذا النداء ، المضاد لأفكار سارتر ، بخمس سنوات ظهرت مجموعة من الشبان اتخذت فى البداية اسم « مدرسة النظرة » ثم استقرت على تسمية « **الرواية الجـديدة** » .

صحيح أن موجة الرواية الجديدة بدأت مع ظهور أول عمل لها فى سنة ١٩٣٨ وهو مجموعة قصص ناتالى ساروت القصيرة جدا « **انفعالات** » Tropismes .. ولكن عام ١٩٥٢ هو البداية الحقيقية التى سجلت الاتجاه كله فى تاريخ الأدب .. ففى هذا العام بيعت مائة الف نسخة من اعمال الرواية الجديدة وترجم منها ثلاثة عشر عملا الى اللغات المختلفة .. أما فى عام ١٩٥٧ فقد فازت رواية « **التغيير** » Lamodification لبيتور بجائزة رونودو Renaudot الكبرى .

ولعل بيتور هو أوضح وأسهل وأثرى كتاب الرواية الجديدة على الاطلاق .. حتى أن ثلاثة من رواياته تعـد فى الحقيقة همزة الوصل بين الاتجاه التقليدى والموجة الجـديدة .. فلا هى متمسكة بعناصر الرواية المعروفة ولا هى مغرقة فى مجاهل الرواية الجديدة .. ولعل هذا هو السبب فى أنه كان أول من حصل على جائزة رسمية من بين كتاب الرواية الجديدة جميعا .

اما رواياته الثلاث فهى « **ممر ميلانو** » Passage demilan ١٩٥٤ و « **جدول المواعيد** » L'emploidu Temps ١٩٥٦ و « **التغيير** » ١٩٥٧ .. وكلها تجمع بين الرواية الوصفية والرواية السردية .

وعلى الرغم من تزايد عدد القراء والكتاب معا فان الرواية الجديدة تعانى من ظاهرتين عالقتين وخطيرتين .. أولاهما أن تزايد عدد كتابها أوجد كثيرين من المدعين الذين أساءوا اليها .. والأخرى أن القراء سبقوا النقاد الى الصدام المباشر مع هذا « الانتـاج الغامض » دون عون أو تفسير ، فكانت النتيجة عدم اقتناع كامل بالاتجـاه الجديد وصل الى حد رفضه والثورة عليه .

ومع هذا يصبح من الخطأ الخطير ان نقرر انتماء الجميع الى « مدرسة » واحـدة يندرجون تحتها ويطبقـون قواعدها .. هذا الخطأ هو نفسه الخطأ الذى وقع فيه نقاد القرن السابع عشر الفرنسى عندما اطلقوا على موليير وراسين وبوالو ولافونتين اسم «**جماعة الأصدقاء الأربعة**».. فالواقع انهم كانوا معاصرين ولكنهم لم يكونوا ينتمون الى مذهب أو مدرسة واحدة .. صحيح ان القاسم الأكبر فى أعمالهم كان مشتركا ولكنه تم بغير ترتيب أو تدبير .. ذلك أن الحياة فى عصر واحد وظروف متشابهة لابد وأن تثير نفس المشاعر والانفعالات بل وتوحى بنفس الأشكال الأدبية والفنية ..

وثمة خطأ آخر كثيرا ما يقع فيه الدارسون للحركات الأدبية والفنية .. هذا الخطأ هو الأخذ بفكرة « **التأثر والتأثير** » .. صحيح أن التأثر بالأجيال السابقة والتأثير فى الأجيال اللاحقة لا يمكن تجاهله .. ولكن كثيرا ما يحدث « **توارد خواطر** » لدى أبناء الجيل الواحد .. ففى «حالة» الرواية الجديدة نجد ان كتاب « عصر الشك » L'ere du soupcon لساروت ظهر مع مقـال روب ـ جرييه « طريق لرواية المستقبل » سنة ١٩٥٦ .. ومع أن الكتاب والمقال معا هما « **مانيفستو** » الرواية الجديدة ، الا أن أولى روايات بيتور « **ممر ميلانو** » صدرت قبلهما بسنتين .. كما أن رواية « **الفشاش** » Le tricheur لكلود سيمون، والتى تعد واحدة من روايات الموجة الجديدة المبكرة ، صدرت قبلهما بتسع سنوات كاملة .

وهكذا نجد أن الرواية الجديدة بشكلها ومضمونها



ر. بانجيه

تختلف عن الرواية التقليدية بمقدار ما تختلف من كاتب لآخر من كتاب هذه الموجة نفسها .

والواقع ان صفة « **جديدة** » لم تطلق على نوع محدد من الرواية له عناصره وتوالبه بمقدار ما أطلقت على كل ما هو جديد فى الرواية من تجارب قد تختلف اختلافا جذريا وعميقا عن « **الرواية** » كما عرفت منذ القدم وحتى الرواية « السيكولوجية » التى ظلت مسيطرة على الانتاج الروائى الى ان استلمت قيادها لطلائع الرواية « **الجديدة** » ! والآن ..

ماذا فى الرواية الجديدة ؟!

كان الزمن هو العمود الفقرى للرواية منذ القرن الثانى عشر الميلادى .. منذ أن عرفت الرواية شكلها الاول على يد الشاعرين النورماندين بيرول وتوماس فى روايتهما « **الملحمية** » Epique « **تريستان وايزولده** » Tristan et Gseult ، وحتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين عندما بلغت الرواية ذروتها على يد بروست وجويس وكافكا وسارتر وكامو ..

ثم تدفقت موجة الرواية الجديدة فأعلنت ثورتها على الزمن .. وحطمت مضامين الرواية التقليدية سواء أكانت اجتماعية (واقعية أو طبيعية) أم كانت سيكولوجية (واعية أو لا واعية) وذلك بالغاء « **الفعل والفاعل** » من الأولى و « **الشعور واللاشعور** » من الثانية .. كما ألغت كل ما هو « **حى** » كالانسان والحيوان والنبات لتبقى على « **الجماد** » أو كل ما هو « **شىء** » .

والرواية الجديدة لا تصور فعل الانسان فى الشىء ولا تفاعله معه أو انفعاله به وانما تكتفى بوصف الشىء كما هو فى العالم الخارجى دون أن تخلع عليه صفات انسانية من قبيل التشبيه والاستعارة ، والا فقد هذا الشىء وجوده الفعلى واصبح شيئا مغايرا لا وجود له الا فى رأس الكاتب وحده .

وبهذا حل « المكان » فى الرواية محل « الزمان » .. طالما أن الأشياء مرهونة فى وجودها بالمكان وليس بالزمان .

وكان لابد قبل القيام بهذه الثورة من الاطاحة بتلك القوالب الجامدة التى فرضها النقاد وانحصر فيها الكتاب ، مثل الشخصية والقصة والشكل والمضمون والحبكة وما الى ذلك .. فالشخصية البطولية نزعة بورجوازية انتهت بانتهاء المجتمع البورجوازى .. والقصة المنطقية صورة لتطلع البورجوازية الى الطمأنينة والاستقرار .. أما تلك التفرقة الزائفة بين الشكل والمضمون فهى تعبير عن التفرقة الطبقية داخل المجتمع الواحد ..

أما كتاب الرواية الجديدة فهم يؤمنون بذوبان الفرد فى المجتمع ، لهذا أعدموا « **البطل** » .. كما يؤمنون بالكفاح والنضال المستمرين ولهذا ضربوا بالطمأنينة والاستقرار عرض الحائط .. ثم انهم يؤمنون باذابة الفوارق بين الطبقات لهذا أبطلوا تلك التفرقة الشائعة بين الشكل والمضمون وذهبوا الى القول بأن مضمون العمل الفنى هو شكله .

والواقع أن الرواية الجديدة تنقسم الى مدرستين غير متصارعتين .. الأولى تسمى مدرسة « **النظرة** » وهى تجعل من الشىء لا من الانسان موضوعا لها ، فتحاول وصفه بالطريقة الطبيعية المباشرة .. ورواد هذه المدرسة هم روب ـ جرييه وكلود سيمون وميشيل بيتور ، يتخذون من فلوبير قاسما مشتركا يفيدون منه فى اقامة مدرستهم « **الطبيعية الجديدة** » .. أما المدرسة الثانية وتسمى « **الباطنية** » فتتخذ من المونولوج الداخلى ، الذى يصف الشىء أيضا ، محورا تدير عليه أعمالها وطابعا تتسم به دون غيرها .. ويمثل هذا الاتجاه بيكيت ، الذى يتخذ من جويس مثلا اعلى له ، وساروت التى تتخذ من بروست مثلها الأعلى .

هذا هو تقسيم الرواية الجديدة كما يحلو للبعض أن يقول به ، أما البعض الآخر فيرى أن الرواية الجديدة ان هى الا تعبير حضارى عن حالة حضارية .. **تعبير لا معقول ولا منطقى عن حالة الغربة والضياع واللاجدوى التى يعيشها انسان ما بعد الحرب العالمية الثانية ..**

فاذا كانت رواية الخمسينات من هذا القرن قد عبرت عن أزمة انسانها فى اطار تقليدى فان الرواية الجديداة جاءت لتوائم بين الشكل والمضمون حتى تكون أكثر اتساقا .. فان بدت الرواية فى صورتها النهائية غير متسقة فتلك هى غايتها .. التعبير عن عدم اتساق الكون بما فى ذلك الانسان ذاته عن طريق تحطيم العلاقات المنطقية بين الأشياء ، واعدام شخصية الانسان ، والغاء وجود الزمان ، وتفكيك تسلسل الأحداث ، وتفتيت روابط اللغة .. ثم احلال الاشارة والحركة والصمت بدلا من الكلمات ، أو وضع هذه الكلمات بطريقة متناثرة ضائعة لتعبر أصدق تعبير عن الانسان الذى تعنيه .. الانسان ذلك الغريب الضائع .

ويمكن ارجاع الرواية الجديدة الى المنهج الفينومونولوجى Phenomenologie أو منهج الوصف البحت للظاهرة الذى وضعه الفيلسوف الألمانى هوسرل .. فكتاب الرواية الجديدة يكتبون دون أن يهتموا باستنتاج او استدلال أو حكم .. فعلى القارىء أن يستنتج وأن يستدل وأن يحكم بكامل حريته .. ذلك أن هؤلاء الكتاب قد قطعوا الصلة بينهم وبين القراء كما قطعوها بينهم وبين العالم .. فلا علاقة ولا رابطة قبل أن يبدأوا فى الكتابة ولا أسباب ولا نتائج بعد أن ينتهوا من الكتابة .. والحقيقة انهم لا يبدأون ولا ينتهون، وانما يصبون رؤاهم التى ان جاءت معقدة أو غير منطقية فلأنها تعبير صادق عن الواقع الخارجى ، المعقد وغير المنطقى .



م . بيتور

ومفتاح الرواية الجديدة ، كما يقول روب ـ جرييه ، هو الشخصية التى ليس لها ماض ولا قدر ولا أعماق .. ولكنها شىء فى سبيل الاكتشاف لا يتكون الا فى رأس القارىء بوصفه الشخصية الوحيدة الحية فى الكتاب .

فكيف يمكن للقارىء أن يقتحم عالم الرواية الجديدة بدون هذا المفتاح وخاصة اذا كانت سلسلة الأفكار القديمة لا تزال تسيطر عليه .. مثل الموضوع الذى له بداية ووسط ونهاية .. والعقدة التى تتكون وتتفرج .. والشخصيات الواضحة المعالم التى تكاد أن تكون أنماطا .. ومثل وصف بلزاك الدقيق وتحليل دوستويفسكى العميق .. ومثل سيكولوجية بروست وثيولوجية برنانو وايديولوجية سارتر ومالرو !

ان لغة الرواية الجديدة فى الواقع هى « لغة الصمت » فكيف يمكن أن يقرأها من لم يتعلم حروفها بعد ؟! .

أما سارتر فقد أطلق على الرواية الجديدة مصطلح **« ضد الرواية »** Anti-roman أدرج تحته الى جانب كتابها المعروفين كلا من ايفلين ووج Evelyn Waugh ونابوكوف وبريتون وماكس فريش وجنتر جراس .. كما عرف أعمال الرواية الجديدة بأنها **« روايات خيالية تقدم لنا شخصيات وهمية وتقص علينا قصص هذه الشخصيات الوهمية »** .

ولا يعنى هذا أن الرواية الجديدة قد نبذت القيم والمبادىء والأخلاق كما نبذت الشكل القديم الذى كانت تعرض به هذه المضامين الانسانية .. ان الشخصيات موجودة ولكنها موضوعة فى ظروف لا يشرحها الكاتب .. والأشياء موجودة ولكن الكاتب لا يكشف لنا عن كنه العلاقة القائمة بينها وبين الانسان .. والأحداث موجودة ولكن القارىء لا يعرف لماذا وقعت أو كيف وقعت .. كل ما فى الأمر أن هذا الوجود خفى وغير مرئى لأنه كامن وراء جدار « اللاحقيقة » inauthenticite . كما يقول سارتر.

● ملامح عامة وفروق فردية !

ولقد بدأت ملامح الرواية الجديدة فى الظهور منذ حوالى ثلاثين عاما ، اذا اعتبرنا نقطة انطلاقها **« انفعالات »** ساروت التى كتبتها سنة ١٩٣٨ ، او منذ حوالى عشرين عاما اذا جاز لنا أن نعتبر رواية **« صورة مجهول »** Portrait–d'un inconnu لساروت أيضا هى البداية الحقيقية لهذه الموجة الجديدة .. وبعدها بدأت الموجة تزحف .. كتب كلود سيمون **« الفشاش »** سنة ١٩٤٧ وكتبت مارجريت دورا **« قنطرة فى مواجهة الباسفيك »** سنة ١٩٥٠ وكتب بيكيت **« مولوى »** سنة ١٩٥١ وكتب روبيريانجية **« ماهو »** سنة ١٩٥٢ وكتب روب ـ جرييه **« الأساتيك »** سنة ١٩٥٣ وكتب بيتور **« ممر ميلانو »** سنة ١٩٥٤ .. ثم اخذت فى الظهور أسماء جديدة اشتهر بعضها مثل كلود موورياك وفيليب سولير وجورج بيريك ، ولا يزال البعض الآخر فى منطقة الظل مثل سيمون جاكمار وجان دوتور وجان ريكاردو وبرنار بانجو ودومينيك رولان ..

أما كاتب الرواية الجديدة القدير فهو الذى يستطيع أن يثير ادراك القارىء دون أن يثير تفكيره .. عندئذ وعندئذ فقط يمكن لهذا الخلق الفنى الجديد أن يؤدى الى متعة فنية من نوع جديد .

ومن هنا كان اعتماد الرواية الجديدة على المدركات الحسية والبصرية والسمعية جميعا .. ففى الكلمة ايقاع وفى الصفحة كتلة وفراغ وفى الكتاب رؤية بانورامية مصورة ..

وهذا بالتحديد هو ما جعل من الرواية **« رواية سينمائية »** خلقت ما يمكن تسميته بـ **« السينما الروائية »** .

عندما قدمت على الشاشة .. كما راينا فى روايات كل من روب – جريبه ومارجريت دورا .

أما روب – جريبه فلم يكن يهتم بالأشياء فى ذاتها .. ولكنه كان يهتم بحركة هذه الأشياء وبتصويرها وهى تتكون ، اى قبل أن يتم تكوينها .. وفى روايته الأخيرة « **بيت المواعيد الغرامية** » (١٩٦٦) أصبح لا يهتم بحركة الأشياء بمقدار ما يهتم بحركة حركتها ، ان صح هذا التعبير ، أعنى بحركية الخيال لا بالخيال نفسه ..

ويرى روب – جريبه ان ما يميز الانسان عن الحيوان هو أن حقيقة الانسان هى خياله .. **فالانسان يتخيل حياته ويتخيل العالم الذى يعيش فيه .. يخترع الحب لأن الحب لا وجود له الا فى خياله .. ومع هذا فان الخيال ليس نشاطا منعزلا ، انه وسيلة للاتصال .**

وروب – جريبه لم يسع الى الغاء « الحدوتة » ولم يعمل على استبعاد الأحداث والمغامرات والعواطف الانسانية ولكنه حرص على تجريدها وصبها فى قالب تجريدى هو الآخر .. ذلك أن المحتوى الحقيقى لأى كتاب ، فى رأى روب جريبه ، هو شكله .. ولذلك كان من الممكن أن تتحول روايته « **المتلصص** » (١٩٥٥) Lé Uoyeur الى رواية من روايات دوستويفسكى لو اننا فصلنا شكلها عن محتواها .. ولو أن « غريب » كامو كتبت بضمير « **الغائب** » فى « **الماضى البعيد** » بدلا من ضمير « **المتكلم** » فى « **الماضى البسيط** » لانهار عالم كامو كله ..

أما مارجريت دورا فتختلف عن روب – جريبه فى أنها لا تضيع مثله فى « التيه » .. انها تسعى الى الكشف عن علاقة معقدة .. **هى تلك العلاقة التى تربط الانسان بالحياة** .. كما تسعى الى اكتشاف الأشياء الخفية طالما أن الأشياء الظاهرة ليست فى حاجة الى اكتشاف .. ولذلك نلاحظ أن شخصيات دورا كثيرا ما تتكلم دون أن تتكلم كثيرا .. وكثيرا ما تقترب من الحقيقة دون أن تغوص فى أعماقها .. وربما كان هذا هو السبب فى الحكم المتسرع الذى أصدره بعض النقاد على عالم دورا .. فقد قالوا انه عالم « مقطوع الصلة » والواقع انه عالم فسيح ومفتوح يتم فيه الاتصال بأقل الكلمات وبأدوات اتصال كثيرة أخرى .. **فاللغة ليست هى الموصل الوحيد والمطلق .. هناك النظرات وهناك الاشارات وهناك الصمت .**

بهذه الرؤية كتبت دورا حوار فيلم « **هيروشيما حبيبى** » وسيناريو فيلم « **الموسيقى** » La Musica كماأعدت روايتها Moderato Cautalile (والعنوان مصطلح موسيقى) للسينما وقدم المخرج البريطانى ريتشاردسون روايتها المسماة « **قنطرة فى مواجهة الباسفيك** » تحت عنوان آخر هو « **بحار من جبل طارق** » .. وتستعد دورا الآن لخوض تجربة خاضها من قبل روب – جريبه هى تجربة الاخراج السينمائى .. فقد أخرج روب – جريبه فيلم « **الخالدة** » عن رواية له ، كما أخرج ومثل فى فيلم « **قطار أوربا السريع** » عن رواية له أيضا .. وكان قد كتب من قبل سيناريو فيلم « **العام الماضى فى ماريونباد** » .

يقول روب – جريبه : « **أنا ضد هؤلاء الذين يسمون** أنفسهم بالجيل الثانى من كتاب الرواية الجديدة .. **فهم يلغون الأحداث والكلمات والحركات من رواياتهم ، متخيلين أن الكاتب يبقى وحده أمام أوراقه .. فتكون النتيجة هى « رواية الرواية » وليست الرواية نفسها ».**

ويتعارض قول روب – جريبه هذا مع تفسير سارتر لرواية « **صورة مجهول** » التى كتبتها كبيرة كتاب الرواية



ك . سيمون

الجديدة .. ناتالى ساروت . فسارتر يقول : « **انها رواية رواية تحت الكتابة ولا يمكن أن تكتمل أو تتخذ صورة نهائية .. ولهذا فمن الصعب درجها تحت نوع معين من أنواع الرواية المعروفة وغير المعروفة .. »** .

أما ساروت فقد أرادت أن تتعمق مسيرة فرجينيا وولف بحيث تتخطى « **تحليل المشاعر** » الى « **وصف الانفعالات** » واستخرج الباطنى منها .. لذلك جاءت عباراتها منفصلة وجاءت كلماتها متباعدة .. كثرت النقط الثلاث وكثرت المعانى المبهمة والأفكار المترنحة التى تعبر عن حالة نصف شعورية ان لم تكن لاشعورية على الاطلاق .

وعلى العكس من روب – جريبه الذى تصدى للواقع الخارجى تغوص ساروت فى الواقع الداخلى .. وبينما يكتب روب – جريبه بموضوعية يلغى فيها شخصيته ، ويكتب بيتور بوصفية يستخدم فيها ضمير المفرد ،

لا تكتب ساروت مثلهما ولكنها **تستخرج رواسب الماضى والحاضر والمستقبل من أحشاء اللاشعور وتطرحها على الورق** .. فاذا كان بيتور وروب ـ جرييه يستخدمان العبارة الطويلة المتشابكة ، الأول بذاتية والثانى بموضوعية ، فان ساروت لا تستخدم العبارة مطلقا ..

انها تنثر الكلمات القصيرة احيانا والمتقطعة احيانا أخرى.. واذا كان روب ـ جرييه يصور وبيتور يلون فان ساروت تفتح مسام النفس لتفرز ما بداخلها .. ولذلك جاءت « انفعالاتها » تعبيرا تلقائيا عن انطباعات حية ودفينة معا .

وعلى الرغم من تلك المحادثات العادية التافهة وتلك الحركات اليومية المعتادة التى شبهها سارتر بالثرثرة ووصفها هيدجر باللاحقيقة **فان جدار اللاحقيقة الذى شيدته ساروت يخفى وراءه مآسى حقيقية هى الحقيقة نفسها** Authenticite .

وتتمتع ساروت بحاسة النفاذ الى خلايا الانسان الحية Protoplasma .. ولهذا تظل كتبها « **صعبة** » و « **شيقة** » فى نفس الوقت .

أما أفضل ما فى ساروت فهو أسلوبها وأما أحدث ما كشفته وقدمته فهو التطور بسيكولوجية دوستويفسكى الى ما يمكن تسميته بـ « **ما وراء التحليل النفسى** » ..

والى جانب ساروت يضع النقاد كلود سيمون الذى يلتقط منها خيط ما أسماه سارتر « **رواية الرواية** » .. فكلود سيمون لا يهتم بالنقط والفواصل ، كما كان يفعل جيمس جويس .. ولذلك فهو يقول عنها « **أنها تقطع سيل الحياة المتدفق** .. تلك الحياة التى تسعى الى تقديمها كما هى » .. واما عن « الرواية التقليدية » فيقول « انها لعبت دورا لا يمكن تجاهله أو التقليل من شأنه فى وقت لم تكن قد تدعمت فيه العلوم الانسانية .. أما الآن فكيف يسمح الروائى لنفسه أن يكون عالما اجتماعيا « وعلم الاجتماع » قد أصبح له مدارسه الحديثة المتطورة .. وكيف يسمح لنفسه أن يكون عالما نفسيا و « علم النفس » قد فاق العلوم الانسانية جميعا ؟ ! لقد استقرت تسميات مثل « الرواية السيكولوجية » و « الرواية الاجتماعية » و « الرواية التاريخية » وقد آن الوقت الذى نكشف فيه عن خطأ هذه التسميات .. أما التسميات الصحيحة فمن الممكن أن تكون «السيكولوجيا الروائية » و « الاجتماع الروائى » و « التاريخ المروى » ..

وكلود سيمون يرفض تحليل الشخصيات لا من الخارج ولا من الداخل لأنه لا يستطيع ـ على حد قوله ـ أن يحلل نفسه .. فالانسان عنده لا شخصية له وليست له قصة .. انه يتأرجح بين الخصوصيات والعموميات ..

ومن هنا بدأ سيمون يهمل « **الانسان** » نهائيا ويتجه الى « **الأشياء** » ليصور هروب الانسان فيها .. يصور فناء الانسان فى الأشياء بدلا من فنائه فى الذات .. وهو



أ . ر . جرييه

لا يحلل هذه الأشياء ولكنه يكتفى بوصفها وصفا محايدا .. على أن هذا الوصف المحايد يحتوى بالضرورة على قدر من الذاتية .. وهكذا يمكن القول بوجود موضوعية ذاتية أو ذاتية موضوعية فى بناء الرواية أو « **رواية الرواية** » عند كلود سيمون كما عند ناتالى ساروت .

وكما تنقسم الرواية الجديدة الى مدرسة « **للنظرة** » يديرها روب ـ جرييه ومدرسة « **للباطن** » أو اللاشعور تديرها ساروت .. يفتتح روبير بانجيه مدرسة ثالثة « للكلمة » يشاركه فى ادارتها صمويل بيكيت .. ولذلك نراهما يلجآن معا الى المسرح كلما تعذر عليهما التعبير من خلال الرواية .. فهما يستخدمان المونولوج على المسرح فى الوقت الذى يستخدمان فيه الديالوج فى الرواية .. **انهما يكتبان كما يتكلمان .. أى أنهما يستخدمان لغة الحديث .. وهذا ما يمكن تسميته « بالرواية المسرحية »** ..

أما بانجيه فيصور عالما رحبا وحزينا .. عالما يقترب من عالم بيكيت الضيق الحزين .. وشخوصا عابثة وساخرة مثل شخوص بيكيت العابثة الساخرة شخوصا .. ليست فى الواقع الا « **مسودات** » لها رغباتها المطلقة التى تشبه رغبات الأطفال .. تريد الحاضر والماضى والمستقبل دفعة واحدة فى مكان واحد وزمان واحد .. تريد كل شىء ولا تريد شيئا .. تتصارع مع الزمن ، ولكن الزمن يزيحها عر طريقه .. يقصيها عن أنفسها .. يعزلها عن الأشياء ولا يبقى لها الا الانزلاق العنيف نحو العدم ..

غير أن بانچيه لا يهتم بالقضايا الميتافيزيقية التى يهتم بها بيكيت .. فهو يلجأ الى الكلمات والحركات .. الكلمات السابقة على تكوينها والحركات الفاصلة بين الصمت والكلام .. أما الكلمات فهى تلك الكلمات الجاهزة التى نتفاهم ونتعامل بها وأما الحركات فهى تلك الحركات الغامضة التى تصدر منا فجأة وبلا سابق انذار .. والكلمات والحركات جميعا لا توصل الى شيء .. تقف عارية تماما مجردة أبدا لتعلن عن فشلها فى أداء وظيفتها.. **وظيفة التوصيل والابلاغ ..**

وبانچيه شاعر قبل أى وصف آخر .. شاعر أعطى شعره شكل الرواية .. **وفى رأيه أن الرواية الجديدة هى شعر اللغة** .. يشاركه هذا الرأى بيكيت الذى يضيف بقوله « **ان الرواية الجديدة هى شعر اللغة القاصرة** » .

هناك اذن فروق فردية بين رواد «**الرواية الجديدة**».. تتمثل هذه الفروق فى « **الرواية السينمائية** » كما رأيناها عند روب ــ جرييه ودورا .. و « **الرواية الروائية** » كما رأيناها عند ساروت وكلود سيمون .. و « **الرواية المسرحية** » كما رأيناها عند بانچيه وبيكيت .. و « **الرواية التشكيلية** » كما سنراها عند ميشيل بيتور .. فهذا الكاتب الأخير يستوحى طريقة « **القص واللصق** »Collage المستخدمة فى الفن التشكيلى .. فهو ينقل فقرات بأكملها من كبار الكتاب ويضمنها رواياته .. كما فعل عندما نقل فقرات كاملة من رواية « **أتالا** » Atala لشاتوبريان وضمنها روايته المسماة « ٦٨١٠٠٠٠ لتر ماء فى الثانية » وهى عن شلالات نياجرا .. وكما فعل جورج بيريك فى روايته « الأشياء » مستمدا رؤاه من فلوبير .. وكما فعل سولير فى روايته « دراما » مستمدا رؤاه من جويس ..

ولم يكتف الثلاثة بطريقة « **الكولاچ** » وانما استخدموا أيضا « **البوب أرت** » Pop Art أو الفن الشعبى و « **الأوب أرت** » Op Art أو الفن البصرى المستحدثان فى التصوير الحديث ..

ويعمد بيتور الى طريقة «التصوير المنقول» Pastiche التى يصر على أنها طريقة « التحريف للسخرية » Parodie .. فعنوان روايته « **صورة الفنان وهو قرد صغير** » منقول نقلا محرفا عن رواية جويس المسماة « **صورة الفنان وهو شاب صغير** » ..

وقد أخذ بيتور يحطم التقاليد الروائية التى بليت بحيث شمل تحطيمه طريقة الكتابة والقراءة .. فلم يبق على طريقة القراءة المعروفة من الشمال الى اليمين ومن أعلى الى أسفل .. ولكنه يدعو القارىء لأن يدور بعينيه فى الصفحة رأسيا وأفقيا وأحيانا بميل شديد ، كذلك فانه يجعل القارىء يتنقل بعينيه مرة بين الهوامش ومرة أخرى بين الحواشى .. فعنده أن الكتاب لا يفترق فى شيء عن المدينة الساهرة التى يزورها المرء لأول مرة .. فهو ينبهر بها ويحاول أن يتعرف عليها فى « جولة عين » وهو لهذا لا يركز على شيء ولا يلتمس الدقة والترتيب فى معرفة أى شيء .. انها رؤى ولمحات .

وهكذا يتحول العمل الأدبى الى باليه أو أوبرا ، الفرد فيهما ليس أكثر من نموذج خشب أو قطعة شطرنج يتحرك بلا وعى ولا ارادة ..

● ماذا بعد الرواية الجديدة ؟!

تلك هى المعايير الفنية التى تحكم قواعد العمل فى الرواية الجديدة .. فاذا لم يحتكم اليها النقاد بمعايير نقدية مماثلة خرجت قضية الرواية الجديدة من دائرة اختصاصهم .. أما القراء فلا مفر لهم من الالتحام الحى المباشر بالروايات الجديدة نفسها .. **فمهما كانت الكتابة عن العمل الأدبى أو الفنى كاملة وأمينة لا يمكن أن تغنى عن العمل ذاته** .. فليس العمل تطبيقا لنظرية أو مذهب والا فقد جدواه وتراجع الى الدرجة الثانية أو الثالثة من مستويات الخلق الفنى .

ولكن النقاد لا يزالون يرون أن الرواية ليست شيئا آخر غير « **قصة تحيا فيها شخصيات** » وان الروائى الجيد هو الذى يستطيع أن يخلق « شخصية » لا تنسى، تضاف الى الشخصيات الخالدة التى رسمها كبار كتاب الرواية عبر التاريخ .. كما تضاف الى مجموع تعداد السكان فى العالم !

والواقع أن الرواية الجديدة ان هى الا نهاية لحركة استمدت رؤاها من الوجودية كمذهب انسانى وفكرى .. ولما كانت هذه الرواية الجديدة قد جاءت لتعبر عن عبث الوجود بعد ما أصيب بانتكاسته الكبرى التى تتمثل فى الحرب العالمية الثانية فان عودة الحياة الى طبيعتها تتطلب قيام أدب « **يبنى** » بديلا لهذا الأدب « **المخمور** » الذى أسكرته وكان لابد أن تسكره صدمات تلك الحرب اللاانسانية المروعة .

ولكنا ونحن نطالب بالبناء نقع فى حيرة أشد هولا من تلك الحرب الفيتنامية الظالمة .. فماذا يجدى البناء والهدم دائر وكيف يعتدل الكاتب ويكتب بصفاء والميل والانحراف يمزقان العالم ؟!

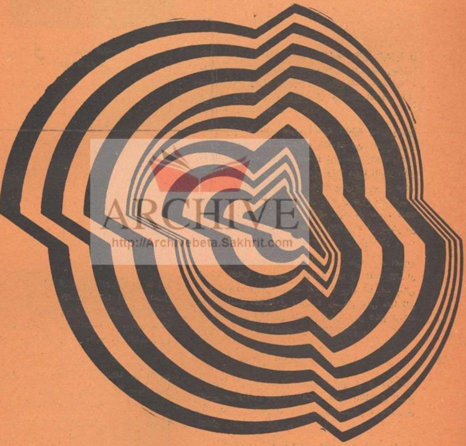
فاذا انبرى المشرعون اليوم للحكم على « **الرواية الجديدة** » بأنها « **تقليعة ستنتهى** » مثلما حكموا على « مسرح اللامعقول » من قبل .. فلن يكون حكمهم سوى تجن ناتج عن قصور .. أما اذا ماتت الرواية الجديدة ، وهى ضرورة نعترف بها، شأن كل التيارات الفكرية والأدبية الأخرى ، فهذا ايذان بأن رواية جديدة أخرى فى طريقها للميلاد .

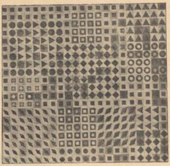
فتحى العشرى

صيحتان جديدتان في الفن الحديث

دكتور رمزي مصطفى

● يعتبر فن الحفر وفن الكولاج ظاهرتان صادقتان لإنسان العصر وسمتان واضحتان لإنتاج شباب الفن المعاصر





من الأوب آرت
للفنان فاساريللى

يمكن القول بصفة عامة أن مرحلة الشباب هى ما بين العشرين والأربعين فى عمر الانسان وأنها أقدر مراحل عمره على مواصلة العمل والانتاج ، الأمر الذى يزيد الخبرة والتجربة ، وينمى الاحساس والشعور ، ويبلور معالمه الانسانية فيتحسس طريقه وسط عالميه .. الخارجى والداخلى على السواء .

وشباب العالم اليوم ينتج أنواعا مختلفة من الفنون عما كان عليه انتاج أجدادهم وآبائهم ، ولا سيما فيما أنتجوه من أعمال بعد الحرب العالمية الثانية .

والحروب تترك فى نفوس البشر أشياء كثيرة تترسب فى داخلهم وتتبلور فى قلوبهم فتؤثر بطبيعتها على فكرهم ومشاعرهم وبالتالى تؤثر فى انتاجهم . ورواسب الحروب حزينة قاتمة سواء بالنسبة للغالب أو المغلوب لأنها ناتجة عن رائحة البارود والدم ، عن صور الموت والفناء ، عن معانى الوحدة والجوع والعرى ، عن معانى الذل والاهانة والتشرد ، عن الجبن والخوف والندم ، عن الاضطهاد والقسوة والوحشية عن كل ما يخالف قيم الانسان وصفاته العليا . ورواسب الحرب المخيفة تقلق البشرية فى منامها وصحوها ، وتمحو بعنف ما قد برز خلال معاركها من صفات البطولة والرجولة ، والشهامة والتضحية ، والفداء والاخلاص ، والانتصار والاستشهاد الى آخر هذه القيم والمثاليات .

وشباب ما بعد الحرب العالمية الثانية يعانى بقسوة مريرة بشاعة هذه السنوات الطويلة من الحيوانية ولا يستطيع تجاهل أنها لم تنته الا فوق جثث والديه وأشلاء أقاربه وأصدقائه والمقربين اليه . ولولا شهرة الدمار الذى حدث فى هيروشيما ونجازاكى ما كان يمكن للحرب أن توقف ولذلك فشباب هذا العصر يعيش حياته فى صراع دائم أليم ، مع أحلام رهيبة مريرة ، مع خوف مميت من غده . لذلك كان لابد له أن يثور ، أن يطالب بالتغيير ، أن يسخر من كل ما كان لأنه هو الذى قاده الى ما هو عليه الآن .

ومع التطورات العلمية الهائلة التى ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية . ومحاولة الافادة منها فى خدمة الانسان بغية اسعاده وتوفير الراحة له ، لا يزال الشباب يعانى من الرواسب الثقيلة فى داخله ، وسيظل يعانى منها الى أن يتمكن من افراغ كل هذه الرواسب ، فى شكل فورات تعبيرية تفجر ما فى أعماقه من بركان مكتوم .

● الفن التشكيلى وثورة الشباب

بهذا البركان الداخلى اندفع الشباب فى كل مكان الى التعبير عن واقعهم بمختلف أشكال التعبير بالكلمة فى المسرح والسينما ، باللحن فى الموسيقى والأغانى ، باللون فى الاعلان والفن التشكيلى .

وكان نصيب الفن التشكيلى عظيما لدى شباب ما بعد الحرب العالمية الثانية باعتباره انتاج يشمل الفكر والاحساس واللحن فى صمت وكأنه يقول من الداخل وليس من الخارج .

والانسان ينطبع أو يتشكل أو يجبر على قبول نظم اجتماعية وسياسية معينة تولدها طبيعة الظروف الاقتصادية

التى تتحكم فى الوطن الذى يعيش فيه ، وبالتالى فان طبيعة هذه الأوضاع السياسية والاجتماعية تساعد على ظهور بعض ما يحمله الشباب فى قلبه ، وعلى كتمان البعض الآخر .

وشباب ما بعد الحرب موزع سياسيا الى شرقى وغربى ونام ، ولذلك فهو اما أن يندفع الى الماركسية فى فكره وسلوكه ، أو يتجه الى الحرية المطلقة التى تطبع انتاجه وعلاقاته ، أو يرضى بما بين الاثنين .. أى من هنا وهناك .

ووفقا للتعاليم الماركسية أصبح الانسان العامل هو مركز التمجيد والاعتبار ، وأصبح هو محور الانتاج باعتباره مصدر الخير والقوة والرفاهية . ومن هنا نتجت فكرة الالتزام بالمجتمع وأوضاعه الجديدة ، والارتباط بحاجة الجماهير وتقديم كل ما هو مفهوم ومتعارف عليه رغبة فى الوصول اليهم ومساعدتهم فى حياتهم اليومية ليزيد الانتاج وتعم السعادة .

وأطلق الكثيرون على مثل هذه النزعة الفنية فى الانتاج اسم « **الواقعية الاشتراكية** » . وصارت منهجا معينا فى الانتاج تحميه وتشجعه وتفرضه الدول الآخذة بالنظام الماركسى فى تشريعاتها السياسية . والواقعية الاشتراكية فى الفن تقدم ما هو كائن ، ما هو موجود وليس ما هو غائب أو فى الداخل ، ولذلك فهى تعنى بتقديم صوره ملموسة مباشرة يمكن التعرف عليها بوضوح من خلال ما يفكر فيه العقل الواعى للانسان . ولذلك أيضا فهى تنفى كل ما يقدم عن طريق الحلم أو الصراع الداخلى للانسان ، أى ما يفكر فيه الانسان بعقله الباطن .

ولذلك أخيرا اشتملت المدرسة الواقعية الاشتراكية على المضامين التى توضح حياة العامل والفلاح والمهندس والعالم والمدرس والتلميذ والقائد والجندى فى أبهى صورهم وأسعد لحظات حياتهم :

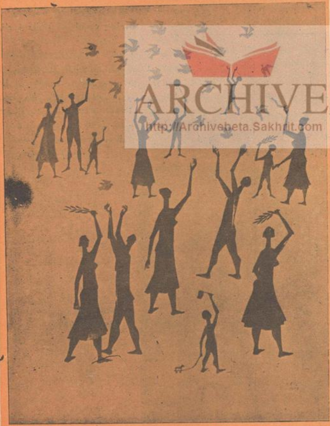


من البوب آرت
للفنان آرمان

● فن الواقعيـــة الاشتراكية

وليست المدرسة الاشتراكية الواقعيـــة قاصرة على شباب الكتلة الشرقية أو الصين الشعبية ، فقد اتجه اليها كل من يدين فى قرارة نفسه بالفكر الماركسى كحل للأزمة التى يعانيها وبالتالى للبيئة التى يعيش فيها . وهناك فنانون من البرازيل والمكسيك . وغيرهما من البلاد اللاتينيـــة والافريقية والأوروبية يقدمون أعمالا ذات منهج واسلوب اشتراكى واقعى . فأعمال الفنان البرازيلى « **بورتينارى كانديدو** » تعبر عن كفاح العامل وقوة جلده ومقدرته على الانتاج ، ولذلك فهو فى صحة جيدة وروح معنوية عالية وحركة رشيقة فيها فرحة الانتصار . أما الفنان الشاب الهنجـــارى « **جابور جاسز** » فهو يقـــدم فى احـــدى

من فن الواقعية الاشتراكية
للفنان جاسز



لوحاته التى عرضت بالبينالى الأول بباريس مجموعة من الرجال والنساء والأطفال فى حركات انتصارية استعراضية، وهم يحملون فى أيديهم أغصان الزيتون ، ويتطاير من بين أيديهم ومن فوق رءوسهم الحمام الوديع الجميل . أما فنانو ألمانيا الديمقراطية وعلى رأسهم فنان الشعب **« رودولف بيرجاندر »** فهم يحاولون بجهد ودأب انتاج أعمال تخضع لتعاليم المدرسة الواقعية الاشتراكية ، أى بايجاد وحدة دياليكتيكية بين الشكل والمضمون . وتعتبر الناقدة الفنية ، **« كريستا بيشلر »** أن أعمال رودولف بيرجاندر وثيقة فنية تعبر عن رفض الفنان للفن غير الهادف ، وغير المجدد اجتماعيا ، وأنه يهتم دائما بالانسان، وهو بهذا الموقف الانسانى يجد نفسه متحدا مع دولته من ناحية ومع ذاته من ناحية أخرى .

ولعل أعمال الفنان **يان كولف** والفنانة **ليدا تسفنجروشوفا** التشيكوسلوفاكيين ، توضح رؤية الفنان الماركسى للعالم الخارجى . فقد سجلا بأعمالهما من التصوير والنحت والخزف ما استطاعا أن يشاهداه ويستوعباه . وكان ما قدماه صورا للعامل والفلاح فى حالة عمل أو راحه تمجده وتضعه فى المرتبة الأولى للرؤية السريعة العامة .

ويعتبر الاتحاد السوفيتى ينبوع المدرسة الواقعيه الاشتراكية ، والمقنن لشكلها ومضمونها على السواء ، ولعل المعرض الذى أقامه الاتحاد السوفيتى بالقاهرة فى نهاية العام الماضى خير دليل على حدود وأبعاد واهتمامات المدرسة الاشتراكية الواقعية فى الفن التشكيلى .

● أزمة الشباب المعاصر

وحيث يستطيع الانسان التعبير بحرية عن مشاعره الداخلية والخارجية اى عن نشاط عقله الظاهرى وعقله الباطن ، تتولد أعمال أنسانية متكاملة ذات نبرة شخصية عالية وشباب هذه البلاد يشعر الآن بعد رحلة الحرب الثانية بخوف لا مثيل له من مستقبل تفرضه طبيعة الصراع الدولى. فهذه المنازعات الدولية التى تعلو وتهبط يوما بعد يوم تجعله قلقا على ذاته ، على استمرارها وعلى مصيرها فى آن ، ولذلك تنتج السخرية ما هو قائم ومما هو استمرار لما كان ، وتتولد اللامبالاة والعبث وعدم الايمان بالجماعة الخوف منها والتمادى فى الانطواء والانعزال والانتظار الى هذا اليوم الموعود .

ولما كان الانسان بطبيعته يميل الى الحياة ، ويميل الى الاتصال بمثيله الانسان ، تنفيذا لهذه القوة الخفية الكامنة فى داخله ، والباعثة على التوالد والاستمرار ، كان من الطبيعى بالنسبة له ان يجد نفسه فى حيرة ، وأن يصبح فى صراع دائم بين ما خلفته الحرب من رواسب ، وما يراه من مشاهد تؤيد هذه الرواسب وتضيف اليها ، وكذلك يجد نفسه فى صراع آخر بين ما يراه ، وبين هذه القوة الخفية التى تدفعه نحو حب البقاء وحب الحياة .

ولما كان أغلب أفراد هذا المجتمع تدور فى نفوسهم مثل هذه الأحاسيس والانفعالات والمعارك ، فهم يحتالون بشتى الطرق للجمع بين الاثنين عن طريق انتاج يوضح هذا الصراع . اما عن طريق أعمال تسخر مما يخلده الانسان المعاصر أو عن طريق خلق مجتمع مكتف بذاته يمثل ما يحبه ويهواه وما يشعر بحاجته الى الاتصال به ، أو بمعنى آخر يخلق لعقله الباطن عالمه الخاص به الذى يعيش فيه عندما يرتد بعيدا عن العالم الظاهرى .

● ظهور البوب آرت

وهكذا ظهرت مدارس عديدة مثل **مدرسة العبث أو اللامعقول** فى الأدب والفن ، وجعلت تسخر مما يمجده أنسان اليوم باعتبار ان هذا الذى يمجده انما هو شىء أجوف يقود العالم الى دمار جديد . فمسرحية «الأستاذ» للكاتب يوچين يونسكو تقدم الأستاذ العالم بلا رأس أو دماغ بين المعجبين والمحبين وصيحات الاعجاب .

وكذلك الفن التشكيلى عندما يقدم نموذجا مكّبرا لساندوتش « الهامبرجر » وهو الساندوتش الشعبى فى الولايات المتحدة ، ويحتوى على كمية وفيرة من اللحم والدهن والخضروات . ليس الغرض من ذلك الدعاية لهذا النوع من الغذاء ، وانما هو السخرية مما صار شعبيا بين الناس ، مما صار يشغل بال الصحافة والرأى العام فى هذه الفترة من الصراع الذى يعانيه الانسان .

وهذا النوع من الفن التشكيلى يعتبره النقاد أساس نزعة فن ((البوب))، والاعتقادأن الاسم مأخوذ من كلمة Popula نسبة الى الشعبية ، ويقال أيضا انه لجأ الى التجسيد أخذا عن الدمية Pufpet نظرا لشعبيتها وشدة ارتباطها بطفولة الانسان فى كل بلد من بلاد العالم . **ولذلك ففن « البوب » يعتمد أساسا على وحدات شعبية تشغل حياة الانسان المعاصر ، يقدمها عن طريق التجسيد والمطابقة للواقع** . ولعل المعرض الذى أقامه معهد الفن المعاصر ica بلندن عام ١٩٦٣ لفن البوب **يقدم محاولة صادقة لبحث شباب أوروبا عن عالمهم الخاص ، وهم بذلك يتجهون نحو الاستعانة بالدمية فى خلق عالمهم الفريد** . ولا يزال هذا المعرض فى الذاكرة وما قدمه أحد الفنانين من لوحة لعائلة يتكون أفرادها من رجل مسن وسيدة مسنة وقطة صغيرة سوداء تلتصق فى رفق وحنان بالغين بقدمى هذه السيدة . أما السيد فيبدو وهو جالس على كرسيه أمام مدفأة ، تعلوها ساعة صغيرة ، مرتديا حلة تؤكد حالته الاجتماعية المتوسطة ، وممسكا فى نهاية كم (جاكتته) بغليونه . وأما رأسه فيعلوها (كاسكته) من الصوف وليس لوجهه اية تفاصيل بل هو مساحة بيضاوية ذات لون وردى باهت ملتصق بها شارب خطه الشيب مع تكاثف دخان غليونه . وتكاد تشعر لدى رؤية هذا الرجل العجوز

ومجموعة الألوان التى تتناثر فى ملبسه ومقعده انه مستريح لجلوسه فى مكانه هذا . أما السيدة التى أمامه فتشعرك بأنها زوجته وانها سعيدة بالجلوس الى جواره وانها تعمل له أو لابنها (شالا) من الصوف لونه كاكى تتدلى خيوطه على ركبتيها وعلى السجادة الصغيرة تحت قدميها . ووجهها مصنوع من القماش المحشو بالقطن ، فاللون أكثر نعومة من الرجل ، واقرب الى البياض منه الى الشحوب . وتنزل من تحت شالها خصلات من الشعر الذهبى الداكن حيث تجد عديد من الشعيرات البيضاء طريقها للنمو .

عالم غريب تألفه بمجرد أن تراه ، وتشعر انك فى ضيافته وليس هو الذى فى ضيافتك ، وان استمرار الرؤية ليؤكد لك أنهم يتكلمون وأنهم سعداء بهذه الراحة ، وأنهم ينتظرون الى أن تستسلم عيونهم لنوم طويل .

والصورة من الناحية التشكيلية ذات مسحة لونية باهتة كل ما فيها ((كان)) وليس طازجـــا أو زاهيا . فاللون الأحمر الذى يستعمله الفنان تكسوه مسحة رمادية ، والأبيض الذى يضمه تعلوه طبقة صفراء رقيقة ، وهكذا تتـــداخل الألوان مع بعضها فى ايقاع رقيق عام دون تكلف أو افتعال : ولم يوجه الفنان اهتمامه نحو بؤرة معينة ، وانما أراد أن تكون الصورة بأكملها ذات قيم متساوية مع اختلاف اللون والشكل والخامة .

ولا يستطيع المشاهد ان يمر بأفراد هـــذه الأسرة دون ان يقترب منهم ، وأن يحاول الاستماع الى ما يدور بينهم من أحاديث ، فى اللحظة التى يشاهدهم فيها أو فيما بعد هذه اللحظة وذلك راجع الى انسانية الفنان التى تجلت فيما طرحه من قيم على هذه الأشكال .

واذكر الآن مقدار ما دار من مناقشـــــات طويلة عن صناعة هذا الانسان وعمله ، وعن ثقافته وفكره ، وعن عائلته وعدد افرادها ، وعن شدة اقبـــال الجمهور على مشاهدة هذا المعرض .

ولعل لوحة الفنان بيلى آبل . ((اضحك أيها النحيف)) حيث تظهر موزة نصفها العلوى مقشر وبرتقالة بها قطاع جانبى يبرز منه طقم أسنان من البلاستك يوضح معنى الضحك الجماعى وكيف يتمايل اصبع الموز فى حنو نحو هـــذه

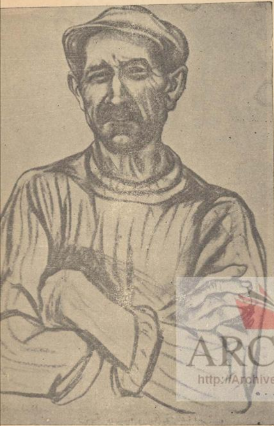
((العمال فى راحة)) للفنان التشيكوسلوفاكى يان كولف



البرتقالة الضاحكة وكأنهما فى الطريق الى علاقات جنسية من النوع الذى يحتم البقاء وتحفظ الجنس .

ليس فنا على الاطلاق !؟

ولعل موجه النقد التى شــنتها بعض التيــارات السياسة على فن البوب بدعوى أنه ليس فنا على الاطلاق وانما هو طراز فنى أشبه بطراز الباروك والركوكو ، وليس من المعقول ان يشاهد الانســان منتجات هو مرغم على مشاهدتها كأكواب البيره أو زجاجات الكوكاكولا أو أكياس اللبن أو علب اللحم المحفوظه ، ليس من المعقول أن يشاهد هذا كله فى المتاحف وصالات العرض ، وهو الهارب من حياته اليومية . فهو يذهب ليهرب من محل البقالة وليس لتكرار ما يراه . ومع ذلك فقد قامت بعض الجهات الفنيه باحتضان هذه الصيحة الجديدة واقامت معارض عديدة لانتاج هذا النوع من الفن وأهمها معرض السنة بمتحف الجوجنهايم بنيويورك ، ومعرض معهد الفن المعاصر بلندن. كما قامت هذه الجهات بشرح وجهات النظر بالنسبة لهذا النوع من الفن عن طريق الفنانين أنفسهم وبعض النقاد الدارسين . **وأكد الجميع أن رؤية الشىء ليس للتعرف عليه وانما لفهم مضمونه والغرض من وجوده . وأن الهدف من استخدام هذه المعطيات الشعبية بعيد كل البعــد عن الجرى وراء الشعبية تملقا لجمهور المشاهدين .** فهو فى



العامل للفنان البرازيلى بورتينارى



رودلف بيرجاندر فنان الشعب

الواقعنتيجة دوافع ذاتيه امتدادا لفن التجريد الا أنها بالأسلوب الشعبى .

والاعتقاد أن أعمال الفنان **ارمان** تقدم خير دليل لفن **« البوب »** . فلوحته **« الأيدى الصـفيرة »** التى عرضها سنة ١٩٦٠ تمثل مجموعة من الأيدى المجسمة المختلفة الحجم والجنس . هذه الأيدى مقطوعة قبل المعصم مباشرة ، وهى منتشرة على سطح الصورة وكأنها آلاف الأفراد كل يشير الى الآخر متهما اياه فالأيدى بأجمعها ذات تشوبهات . وليست هناك يد سليمة على الاطلاق فهى اما مبتورة الأصابع كلها أو بعضها واما ملطخة بالــدم أو أن الدم يسيل منها . وقد ربط الفنان جميع الأيدى بخطاطيف حديدية ، ليؤكد أنها جميعا كانت تروسا فى ماكينة كبيرة . واللوحة تدعو الى الخوف والفزع وتؤكد ان كل يد تجرى وراء الأخرى فى حركة مستمرة . وتتعالى من الصورة أصوات صارخة حزينة بعضها مكتوم وبعضها صارخ كأنه شعاع نور حاد يقطع الظلام .

والمشاهد لهذه اللوحة لا يستطيع الا ان تدمع عيناه ويعلو صدره ويهبط ويشعر بانقباض وسخط يكاد يخرج من بين شفتيه يلعن الحرب ، ويثور في وجه تجار العدوان . ويرتد فى قرارة نفسه دعاء نحو السلام ، نحو الحياة ، نحو المحبة ، نحو الله .

● حركة الأوب آرت !

والنزعة الثالثة هي **فن الأوب** .Op والتسمية مشتقة من كلمة Optical بمعنى الرؤية أو الابصار . **وهو مبنى على أساس المشاهد لأشكال تسبب ارتباك الرؤية ، عن طريق تعدد واختلاف الصور عند تتابعها أو عنــد قضاء الحـركة .**

والاعتقاد أن هذه النزعة ان هى الا استمرار للنزعة التجريدية التعبيرية ، والرغبة فى حركية العمـــل الفنى نفسه ، أى فى تغييره وتحريكه أمام المشاهد .

والعالم المعاصر يمتـــاز بالسرعة والديناميكية فى كل منتجاته بل فى صورته العامة بشكل يدعـــو الى التأمل والتفكير . ويجد الفنان نفسه ساخطا على هـــذه السرعة المذهلة ، مؤمنا بسرعة الفناء فى نفس الوقت ، **ولذلك فهو يقدم أعمالا تربك النظر وتسبب** تعبا للعين **وتؤثر تأثيرا مباشرا على قاعها** . ويصبح من الصعب استعمالها داخل المنازل حيث يعيش الانسان ، او حتى فى مكان عمله وحياته اليوميـــة .

والغرض من ذلك هو توضيح مخاطر طريق السرعة الذى يسير فيه الانسان المعاصر ، **وربما كان الفنـــان فى محاولاته انتاج فن الأوب يبحث عن اللانهائية حيث تنعدم الجاذبية وتتم الحـــركة دون انقطـــاع** . وربما هذا هو ما يبحث عنه الانســـــان فى قرارة نفســه ، أن يصبح غير مرتبط ، حرا طليقا يسير فى مدار لا نهائى وفقا لذاته .

وربما كانت أعمال الفنان الشاب **« دينيس رينيه »** التى تتغير أشكالها كلما تحرك المشاهد بسرعة ترتبط تماما مع سرعته تكشف **عن الرغبة فى سرد قصة طويلة لانهائية تنمو وترقد وفقا للمشاهد .**

وقد توافق هذه النزعة الرغبات الفنية الكامنة عند الانسان نحو الاستكشاف والمعرفة وارتياد المجهول . ولقد قدم الفنان **« رينيه »** فصـــلا كاملا فى كتابه عن **« مسرح الأوب »** حيث تتعدد خشبات التمثيل حول المشاهد وهو جالس على كرسيه الدوار يشاهد العرض المسرحى فوق خشبة المسرح . فيقول « يمكنك أن تتابع العرض من اليوم الأول خمس دقائق على المسرح الأمامى ، وخمس دقائق على المسرح الجانبى الأيمن ، وهكذا على بقية الخشبات الى أن يتم العرض . ثم تعود فى اليوم الثانى وتزيد من مقدار الرؤية فى المسرح الأمامى لمدة عشر دقائق وهكذا مع بقيـــة الخشبات ، وهكذا أيضا يوما بعد يوم الى أن تتعرف على ما يدور فوق كل الخشبات المحيطة بك . وتستطيع على الدوام أن تضيف أشياء لا تنتهى على الاطلاق اى الى درجة اللانهائية » .

ويصف الناقد **« ايقون تايلاندر »** أعمال الفنان رينيه بأنها **« عالم من الاحلام ، يمتد ويتسع حتى يشمل عالم اللانهائية ، ولكن عالم الأحلام هذا ربما كان أكثر الحقائق أهميـــة »** .

ويلجأ الفنان رينيه الى تجسيد لوحاته عن طريق شرائط خشبية تثبت فوق أرضية مرسومة . وهو يلجأ الى الرسم على جوانب هذه الأشرطة وعلى حافتها العليا ، وبذلك تتحرك الصورة كلما تحرك المشاهد ، وتتعـــدد الصـــور والمرئيات كلما تعذر عليه تحديد الرؤية .

وربما كانت أعمال الفنانة الانجليزية الشابة **« بريچيت ريلى »** المرسومة بالحبر الشينى الأسود على أرضية مسطحة بيضاء ، خير دليل على محاولة ايجاد الحركة الشديدة التى تتعب العين لدى المشاهدة . **وهى تحاول أن تؤكد العلاقة بين الراحة والارتباك وذلك عن طريق خلق نظام يؤكد الفوضى وانعدام النظام .**

والرأى يؤيد وجهة **النظر القائلة بأن أعمالها تؤكد الصراع بين الأشكال الهندسية لدرجة أن كلا منها يهدم الآخر** . اذ يمكن مشاهدة الشكل وهو فى حركة نحو اتجاهين متضادين .

ويجدر الاشارة فى هذا المكان الى أعمال الفنان الشاب **فازارلى** الذى يعتمد على الخداع البصرى فى العـــلاقات اللونية ، **مؤكدا أن لكل لون تأثير على الآخر وأن مشكلة الفراغ مشكلة وهمية لأن أى صورة لا يمكن أن تعيش دون فراغ** . وأن الالوان تشكل فراغا فى حد ذاتها . ويمكن وصف أعمال فازارلى بأنها ذات بساطة فى الشكل الا أنها ذات تأثير معقد على العين .

ولذلك يعتبر فن البوب وفن الأوب ظاهرتان صادقتان لانسانية العصر وسمتان واضحتان لانتاج شـــباب الفن المعـــاصر .

ويدل هذا الانتاج على صحة تفكير شباب العصر وعلى اتساع أفقه وصدق احاسيسه نحو الخلاص من رواسب الماضى وتحرير الانسان المعاصر من مستقبل لو جاء امتدادا للحاضر بآلامه واحزانه لأدى بنا جميعا الى الدمار ، ولذلك فان شباب هذا العصر انما يطلقون هاتين الصيحتين بغية الوصول الى مجتمع أفضل .

رمزى مصطفى

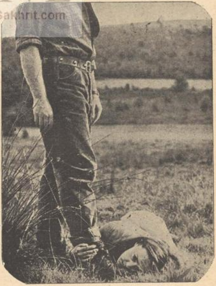


آونى ريتشاردسون رائد السينما الجديدة

كاريل رايس : مساء السبت صباح الأحد



من يصنع مستقبل السينما ؟



ريتشاردسون : « مودموازيل »

سمير فريد

أما اننا مقبلون على عصر يسود فيه التليفزيون ، فهذه حقيقة لا شك فيها تؤكدها أرقام صناعة السينما وتجارتها فى كثير من بلاد العالم ، وأما أن هذا يعنى ضياع السينما، فذلك هو الربط بين فن فى سبيله لأن يكون كفن الموسيقى وكفن الشعر ، وبين وسيلة اعلامية من وسائل الاتصال بالجماهير لا تنتمى الى الفن من بعيد أو قريب .

لن نقول مع روبرتو روسلليني مثلا أن السينما قد ضاعت لم نورد أرقام تدهورها الاقتصادى للدلالة على ذلك ، ولن نقول مع غيره ان السينما قد ضاعت وهذه هى الأرقام توضح الفارق بين انتشار السينما وانتشار التلفزيون ، بل نقول مع « سارتر » ان السينما تستطيع ان تستفيد من ذلك الذى يبدو ضررا أوقعه بها التلفزيون، كما استفاد المسرح مما يخيل للبعض أنه ضرر أوقعته به



جولدمان : « أصداء الصمت »

السينما ، يقول سارتر ان « السينما على عكس ما يعتقد الكثيرون لم توقع بالمسرح فى محنة ، لقد أضرت حقا ببعض مديرى المسارح عندما استولت على عدد كبير من رواد هذه المسارح ، وأضرت بالمسرح الذى يقدم ما تقدمه السينما ، أى المسرح البورجوازى الواقعى الذى كان هدفه نقل صورة واقعية لما يجرى فى الحياة ، أضرت السينما بهذا المسرح لأنها أصبحت تنقل واقعيته بصورة أدق ، فحلت محله لدى الجماهير ، **فالشجرة بالنسبة للمتفرج السينمائى شجرة حقيقية ، أما شجرة المسرح الواقعى فتظهر دائما على أنها خدعة** ، ومن هذا الوقت والمسرح يفكر فى امكانياته الخاصة به كما يحدث فى الفنون الأخرى ، وقد اهتدى فعلا الى ما يجعل من هذه الامكانيات سببا فى قدرته » .

ان مستقبل السينما فى اعتقاوى مستقبل مشرق وعظيم ، ففن الفيلم هو النتاج الخلاق لعصرنا ، وكما يتسم عصرنا بالنزوع نحو التكتل الانسانى ، وربما يكون فى وصول الانسان الى الفضاء ورؤيته الأرض كرة صغيرة هو الصورة الدالة على ذلك ، يتسم فن الفيلم بذلك النزوع أيضا ، فمن بين ما يتميز به قدرته على ان يعرض فى جميع أنحاء العالم فى وقت واحد ، ومن بين ما يتميز به أيضا أن لغته لا تفرق بين الناس مهما اختلفت لغات كلامهم .

قال الفنان الأمريكى الرائد دافيد وارك جريفث يوما « فى عام ٢٠٢٤ سوف تجدون السينما فى كل مكان ، على ظهور السفن وفى القطارات وفى الطائرات وفى غرف الاستقبال ، سوف ترفهون عن أنفسكم بآخر الأفلام بدلا من « البوم » العائلة » ولن تكون هناك رعشة فى الصورة على الشاشة ولن يصيبكم الصداع ، وعام ٢٠٢٤ سوف يحدث شىء يبدو لنا الآن عجيبا ، سوف تكون كل الأفلام صامتة ، لأن هذه هى طبيعة السينما ، فالفيلم ليس فن الكلام » .

والحق أن تطور السينما الى الصورة التى يراها الفنان الكبير لم ينتظر عام ٢٠٢٤ ولن ينتظر عام ٢٠٢٤ ، فليس هناك الآن ارتعاش فى الصورة على الشاشة ، وليس هناك صداع يصيبنا من العرض السينمائى ، بل وان ما كان يعنيه بقوله ان الفيلم ليس فن الكلام ـ بغض النظر عن رفضه للفيلم الناطق ـ هو ما حققه الفيلم المعاصر اليوم وهو قادر على النطق .

أما عن انتشار السينما فى كل مكان ، فلا يتعارض أيضا مع انهيار صناعة السينما فى العالم اليوم ، وانما يؤكده هذا الانهيار ، فانتشارها على ظهور السفن وفى القطارات وفى الطائرات وفى غرف الاستقبال هو شكل انتشارها فى المستقبل بعد أن يزول عصر الآلاف من دور العرض والآلاف من الاستديوهات .

فمستقبل السينما ليس فى دور العرض ولا فى جماهير دور العرض ، وليس فى الاستديوهات وما تصنعه الاستديوهات ، مستقبل السينما فى نوادى السينما وجمعيات الأفلام ، ومستقبل السينما فى الاستديوهات الصغيرة الملحقة ببيوت فنانيها الى جوار المكتبة .

وتطور السينما المعاصرة يؤكد لنا هاتين الحقيقتين ، ان جمهور السينما الذى عرفه فن الفيلم منذ نصف قرن ويزيد يقبع الآن فى المنازل أمام التليفزيون ، وأن جمهورا جديدا يولد وان فيلما جديدا يولد معه .

والفيلم الجديد الذى يولد هو الفيلم الذى يحقق الاستقلال الجمالى للغة الفيلم ، وليس هناك غير طريق واحد لتحقيق ذلك الاستقلال هو طريق فنان الفيلم ، وليس هناك غير طريق واحد لتحقيق وجود ذلك الفنان وهو طريق اللغة السينمائية الخالصة التى تتجاوز مرحلة التراكم الكمى للفنون المختلفة فى فن الفيلم الى مرحلة استخلاص لغة جديدة تستقل بذاتها .

وفنان السينما المعاصرة يعى ذلك جيدا ، ولهذا يتحرك فن الفيلم اليوم نحو فنان الفيلم ونحو لغة سينمائية خالصة .

يقول الفنان الأمريكى اليا كازان « ان الأفلام التى لا تنال اعجابى هى تلك التى لا أشعر فيها بشخصية لأحد ، اننى لا أشعر بالضيق اذا ما لاحظت أوجها للتشابه فى أفلام برجمان ، بل أقول ان هذا أمر واجب ، فهذه



جوناس ميكاس
« نبى السينما الطليعية »



جونى شلزنجر :
« بيللى الكاذب »

الأفلام كلها نتاج أفكاره وحصاد عمله ، وهذا حقيقى أيضا بالنسبة لانتونيونى وفللينى » .

ويقول الفنان الفرنسى روبير بريسون « فى كل يوم أعتقد اكثر فاكثر بأهمية أن يقوم العمل السينمائى على عدد قليل من الأفراد ، وأن يقوم بالأعمال الفنية الجوهرية فيه فرد واحد ، واعتقد أن فيلم المستقبل سيصنعه فنان واحد » ، ويحسم الفنان الفرنسى كلوديلوش القضية بشكل واضح عندما يقول « لكى يصبح الفيلم عملا فنيا متكاملا ينبغى أن يتولاه شخص واحد فقط » .

ولا توضح الكلمات السابقة فقط ما نذهب اليه ، ولا يوضحه انتاج برجمان وفللينى وانتونيونى وأليوس وراى وكيروساوا وكوزتسيف وغيرهم من المعاصرين ، بل وانتاج شابلن وجريفث وايزنشتين وكلير وغيرهم من الأجيال السابقة ، فقد كان فن الفيلم يتجرك نحو مستقبله سريعا حين عاقت حركته هوليود ودولاراتها الطائلة وخاصة فى أعقاب نطق الفيلم مباشرة .

أما بالنسبة لوعى فنان السينما المعاصرة على الحاجة الى لغة سينمائية لها كيانها الذاتى فيتضح أول ما يتضح فى هذا الايمان المتزايد بضرورة وجود فنان للفيلم ، ثم فى التجارب المستمرة لتحقيق وجود تلك اللغة فى أعمال ذلك الفنان ، يقول الفنان السوفيتى سيرجى جيراسيموف « من السذاجة تصور الفيلم كشىء تكون نهائيا واستنفد موارده الحرفية والجمالية » .

وعلى هذا الأساس يعمل فنان السينما المعاصر ، وهو يبدأ عمله بتجاوز مرحلة الاعتماد على الأعمال الأدبية والمسرحية واستخدامها فى حدود اطار ذلك الوجود الذاتى المنشود للغة الفيلم ، ثم هو يتلخص من مرحلة امكانيات الفيلم بمعنى ضخامة الميزانية ويستبدل بها امكانيات الفيلم بمعنى غنى اللغة السينمائية وثراءها غير المحدود .

واذا كان حديثنا عن مستقبل السينما يحدد مسارا واحدا لهذا المستقبل ، فذلك لا يعنى الغاء الأشكال المختلفة لفن الفيلم اليوم ، بقدر ما يعنى محاولة العثور على الشكل المتقدم من بين هذه الأشكال .

وشباب السينما فى العالم اليوم هم الذين يصنعون مستقبلها ، من أقصى الشرق الى أقصى الغرب ، وثمة حركتين من أهم حركات السينما المعاصرة ، توضحان ما نذهب اليه سلبا وايجابا ، الأولى حركة السينما الحرة فى بريطانيا والثانية حركة سينما الأبواب الخلفية فى نيويورك ، فالأولى تعتبر نموذجا للحركات التى تجدد دون المساهمة فى صنع مستقبل السينما على النحو الذى أسلفناه ، والثانية تكاد تكون مستقبل السينما بعينه .

السينما الحرة والغضب البريطانى

فى أعقاب حرب السويس عام ١٩٥٦ ، وبعد أن تلقت الامبراطورية البريطانية ضربة جديدة فى صميم كيانها الاستعمارى المتداعى ، ومع غروب الشمس « التى لم تكن تغرب أبدا » ، ظهر جيل جديد من الأدباء والفنانين البريطانيين ، فأصدر كولن ويلسون بحثه الهام عن « اللامنتمى » ، وكتب جون اوزبورن مسرحيته « انظر الى الخلف غاضبا » ، ثم أخرج تونى ريتشاردسون فيلمه القصير « موما .. ارقضها » .

وتوالت الأعمال الأدبية والفنية تلفظ الماضى الضائع ، وتعلن مولد رؤيا جديدة ، ولم تعد « الأرض الخراب » مدعاة للحزن التراجيدى كما عند اليوت ، وانما مدعاة للسخط والغضب والأمل فى عالم جديد .

وقد أجمع النقاد على ان « موما .. ارقضها » الذى كان أول أفلام ريتشاردسون « بداية حقيقية لسينما جديدة » أطلقوا عليها « السينما الحرة » أو « السينما الاليزابيثية الجديدة » ، سينما متحررة من جميع القوالب ، لا تكل البحث عن الوسائل الفنية التى تواكب الرؤية الجديدة .

وفى خلال سنوات قليلة استطاعت « السينما الحرة » أن تحرك الفيلم البريطانى من بعد ركود ، وذلك رغم السيطرة الامريكية التى وصلت الى درجة أن رأس المال الأمريكى المستثمر فى صناعة السينما البريطانية بلغ ٦٠٪ من رأس المال الكلى عام ١٩٦٦ ، ورغم منافسة التليفزيون التى تسببت فى اغلاق ثلث دور العرض فى الفترة من نهاية الخمسينات الى منتصف الستينات .

وقد بدأ ريتشاردسون حياته الفنية مخرجا مسرحيا ثم زاوج بين الاخراج للمسرح والاخراج للسينما ، ومن أهم المسرحيات التى أخرجها « بيرجنت » لابسن «ارتردوى» و « قديسة السلخانات » لبريخت ، كما يرجع اليه الفضل فى تقديم جون اوزبورن عندما أخـرج أولى مسرحياته « انظر الى الخلف غاضبا » وعدد كبير من كتاب المسرح البريطانى المعاصر .

وفى عام ١٩٥٨ أسس ريتشاردسون مع اوزبورن شركة « وود فال فيلم » للانتاج السينمائى ، وكانت البداية « انظر الى الخلف غاضبا » عام ١٩٥٩ ، ثم توالت أفلامه « مذاق العسل » ١٩٦١ عن مسرحية شـيلا ديلانى ، « وحدة بطل المسافات الطويلة » ١٩٦٢ عن رواية الآن سيليتو ، « توم جونز » ١٩٦٣ عن رواية هنرى فيلدنج ، « المهرج » ١٩٦٤ عن مسرحية اوزبورن ، « المحراب » ١٩٦٤ عن رواية فوكنر وقد أخرجه فى هوليود ، « رحلة يوم طويل فى جنح الليل » ١٩٦٥ عن مسرحية اونيل ، « مدموازيل » ١٩٦٦ عن سيناريو لجـان جينيه ، « المحبوب » ١٩٦٦ عن رواية ايفلين وو وكان فيلمه الثانى فى هوليود ، ثم « بحار من جبل طارق » ١٩٦٧ عن رواية مرجريت دورا .

وقد أتيح لنا مشاهدة أفلام ريتشاردسون باستثناء أفلامه الثلاثة الأولى وفيلمه « رحلة يوم طويل فى جنح الليل » كما أتيح لنا مشاهدة عدد آخر من أفلام السينما الحرة مثل « مساء السبت صباح الأحد » لكاريل رايس ١٩٦٠ ، « هذه الحياة الرياضية » للنيساى اندرسون ١٩٦٢ ، « بيللى الكاذب » لجون شلزنجر و « ذات العيون الخضراء » لديزموند ديفز و « هدأت العاصفة » لبريان فوربس من انتاج عام ١٩٦٣ .

والنتائج العامة التى يمكن استخلاصها من تلك الافلام انه بينما يعتبر الاتجاه نحو فنان السينما هو الاتجاه الأكثر تقدما فى السينما المعاصرة ، لا نجد لذلك الفنان وجودا فى السينما الحرة ، فقلما يكتب فنانوها سيناريوهات أفلامهم وقلما يشتركون فيها .

وبينما يعتبر الاتجاه نحو الاستقلال الجمالى للغة الفيلم دون الاعتماد على الأعمال الأدبية والمسرحية هو الاتجاه الأكثر تقدما فى السينما المعاصرة ، لا نجد لذلك الاتجاه وجودا فى السينما الحرة ، حيث يعتمد فنانوها وبخاصة رائدها ريتشاردسون على تلك الأعمال اعتمادا كليـــا .

ونحن نجد فى السينما الحرة نقدا عنيفا للمجتمع الغربى المعاصر كما فى « المحبوب » و « هدأت العاصفة » ، وسخرية أكثر عنفا كما فى « بيللى الكاذب » و « توم جونس » وكشفا عن طبيعة العلاقات الانسانية فى ذلك المجتمع كما فى « هذه الحياة الرياضية » و « ذات العيون الخضراء » ومحاولة لتأمل الوضع الانسانى والغوص فى الأعماق الدفينة كما فى « مدموازيل » و « بحار من جبل طارق » ، ولكن هذا كله يؤكد أن السينما الحرة تمثل رؤية فكرية جديدة ، اكثر مما هى سينما جديدة تساهم فى صنع مستقبل الفن السينمائى .

صحيح ان أى من أفلام السينما الحرة التى اعتمدت على أصول أدبية تبدو وقد تخلصت تماما من الطابع الأدبى ، ولكن هذا يعد « تنفيذا جيدا » للادب أكثر منه « ابداعا سينمائيا » ، ولعل أهم السمات الفنية للسينما الحرة ، ذلك الاستخدام الخلاق للمونتاج وبخاصة فى « هذه الحياة الرياضية » وفى « ذات العيون الخضراء » ، ثم فى كوميديا « بيللى الكاذب » التى تعتبر من أهم الكوميديات السينمائية المعاصرة .



ريتشاردسون : توم جونس

سينما الأبواب الخلفيـــة
ـ والبحث عن نبض الحيـــاة ـ

يعتبر انهيار هوليود من أهم الظواهر السينمائية التى اتضحت فى الستينات ، ففى نهاية عام ١٩٦٦ اندمجت شركة يونيتد ارتست مع شركة ترانس امريكا ، وبارامونت مع كليف وبسترن واخوان وارنر مع سفن ارتست ، وطغى الانتاج للتليفزيون على انتـاج الشركات السبع الكبرى جميعا ، وهى الى جانب الشركات الثلاث السابقة كولومبيا ويونيفرســال ومترو جولدوين ماير وفوكس للقرن العشرين .

وبعد أن كان عدد رواد السينما فى أمريكا يزيد على ٩٠ مليون مشاهد أسبوعيا خلال الحرب العالمية الثانية

وصل الرقم الى ٤٥ مليون مشاهد ، وبعد أن كانت هوليود تنتج بمعدل ٥٠٠ فيلم فى السنة وصل الرقم الى ١٥٠ فيلما فقط .

وثمت عوامل عديدة وراء ذلك الانهيار أهمها منافسة التليفزيون العنيفة للسينما ، ثم الحكم القضائى الذى صدر عام ١٩٥٠ باستقلال دور العرض عن شركات الانتاج، هذا بالنسبة الى داخل أمريكا ، أما بالنسبة الى خارجها فقد أدى تحرر عديد من دول أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية الى ضعف سطوة هوليود أو زوالهما تماما ، كما استطاعت الحركات الفنية الجديدة فى السينما الاوروبية أن تخلق لها جمهورا عريضا فى شتى أنحاء العالم .

وقد قاومت هوليود انهيارها ولا زالت تحاول ، فعمدت تارة الى تقديم ما لا يمكن أن يقدمه التليفزيون من ألوان وشاشة عريضة وانتاج كبير ، وتارة أخرى الى انتاج الأفلام والمسلسلات للتليفزيون . وتارة ثالثة الى اتاحة الفرصة لمجموعة من المخرجين الشباب ، وهى المجموعة التى يطلقون عليها « جيل التليفزيون » أى التى جاءت الى السينما من التليفزيون .

ورغم الانجازات الفنية الهامة التى حققتها مجموعة جيل التليفزيون وبخاصة فى أفلام آرثر بن وسيدنى بولاك وسيدنى لومت وجون فرانكنهاير ، الا أنها لم تستطع أن تكون « حركة سينمائية جديدة » وظلت انجازاتها داخل الاطار العام للفيلم الأمريكى التقليدى .

وكما كانت نيويورك هى مقر أهم حركة سينمائية فى السينما الأمريكية خلال الثلاثينات ، وهى الحركة التى نشأت بتأثير من روح روزفلت المتحررة عام ١٩٣٠ ، ثم تبلورت فى شركة فرونتير فيلم التى أسسها بول ستراند عام ١٩٣٦ ، كانت نيويورك أيضا هى مقر أهم حركة فى السينما الأمريكية اليوم ، وهى حركة « سينما الأبواب الخلفية » التى تبلورت كحركة عندما صدر بيانها الأول فى ٣٠ سبتمبر عام ١٩٦٠ وجاء فيه أن السينما تعبير ذاتى ، وأن الفيلم كالقصيدة الشعرية لا يجب أن يراقب أو أن تكون له « رخصة » .

وفى مجال التطبيق العملى حددت الحركة تكاليف الفيلم من ٥ آلاف دولار الى ٥٠ ألف دولار ، وأعلنت عن انشاء نظام تعاونى للانتاج ، كما أعلنت عن مهرجان تعرض فيه أهم أفلام « سينما الأبواب الخلفية » الباحثة عن نبض الحياة ، بعيدا عن مورجان للحديد وروكفلر للبترول وهما المؤسستان اللتان كانتا تسيطران على هوليود سيطرة تامة .

وسينما الأبواب الخلفية « عمل فنان واحد .. انها سينما شخصية » ، وهى تتحرر تماما من كل الأشكال السينمائية المتعارف عليها ، « فتجد اللقطات أحيانا أطول من اللازم وأحيانا أخرى أسرع من اللازم ، وتجد أحيانا ممثلين محترفين وأحيانا بعض الصعاليك المتجولين فى الطرق ، قد يكون الممثلون بلا مكياج أو بمكياج صارخ ، وقد يكون الفيلم بالالوان ثم تجده بالابيض والاسود » .

وتعتمد هذه الحركة أساسا على التصوير بالمعدات الآلية الخفيفة ، وعلى فيلم المجموعة الصغيرة التى تتكون من مخرج يقوم بالاخراج والكتابة والمونتاج وأحيانا بالتصوير ، ومهندس صوت ومساعد أو اثنين ، وربما يقوم بعمل الفيلم كله من ألفه الى يائه فرد واحد .

وهناك نزعتان تغلبان على فنانى « سينما الأبواب الخلفية » نزعة جمالية وأخرى واقعية ، والجماليين منهم مثل جريجورى ماركو بولو « هو نفسه مثلها » و « اياه كاياه » وبيتر جولدمان « أصداء الصمت » وستان هاج براك « كلب ، نجم ، انسان » و « نافذة ، ماء ، طفل، متحركة » يعتبرون تراثهم لوحات والى وليچيه وأفلام كوكتو وبونويل وهم « يمزجون الألوان كالرسام ويقدسون فن الرؤية » .

أما الواقعيون مثل ريتشارد ليكوك « كوبا نعم ، يانكى لا» « وشيرى كلارك » « صلة الوصل » و «جيسون» وبروس كونر « تقرير عن اغتيال كنيدى » وجورج ومايك زشر « خذنى فى حضنك وأنا عارية » فهم يكشفون الواقع بجرأة سارخة وتحد لم تشهد أمريكا مثله من قبل ، وهم يسمون المساهمة الأمريكية القوية فى « سينما الحقيقة »، ويعد فيلم « فتيات القواقع » أول أفلام « سينما الأبواب الخلفية » التى لاقت نجاحا جماهيريا هائلا ، وهو من اخراج اندى ورهول ، وكذلك فيلم « العقرب النامى » لكنيث أنجر .

وتحت اسم « النجوم الحقيقية » أسس درهول شركة للانتاج السينمائى ، وتحت اسم « السينماتيك التعاونى لتوزيع أفلام فنانى السينما » أسس جوناس ميكاس شركة التوزيع تضم أكثر من ٢٠٠ فنان شاب وتعرض أفلامها فى المؤسسات الثقافية وجمعيات الأفلام ونوادى السينما .

وميكاس كما يطلقون عليه هو «نبى السينما الطليعية»، وهو شاعر وناقد ومخرج ، وقد حوكم فى مارس ١٩٦٤ وادين « بتهمة » رعاية فيلم « مخلوقات ملتهبة » لجاك سميث و « أغنية حب » لجان جينيه وحكم عليه بالسجن لمدة شهرين مع ايقاف التنفيذ ، وفى المحكمة قال ميكاس « الفن يهتم بروح الانسان ، بلا وعيه ، بكل ماضيه ومستقبله ، وكأى فن آخر مثل الرسم والموسيقى والشعر لا يجب أن يراقب فننا ، ليس بيننا من يحكم عليه ، ولسنا نملك الحق الدستورى فحسب ، بل وهذا هو الاهم اننا نملك الحق الأخلاقى فى توصيل عملنا للاخرين » .

ولعل هذه المحاكمة تكشف عن المقاومة العنيفة التى تلقاها « سينما الابواب الخلفية » فى نيويورك ، ولكن هذه الحركة وما يماثلها من حركات شباب السينما فى العالم اليوم هى التى ستصنع مستقبل الفن السينمائى منتصرة على كل العقبات ، يقول آرثر بن « سيكون لهذه الحركة جمهور يتابعها ، وان لى اذنا مفتوحة لما يقولونه وأقدر جيدا ما يعلموننا اياه » .

سمير فريد

الرزاز ...
من فنانى الطليعة

فى مارس سنة ١٩٦٦ طلع علينا شاب عمره ٢٣ سنة بمعرضه الأول الذى يعتبر الحلقة الأولى فى سلسلة طويلة من المعاناه والخلق والتعبير جعلتنا ننظر فى لهفة وحنان ما سيأتى بعدها من حلقات ..

وربما تساءلنا كثيرا فى وقتها . لماذا أسرنا هذا المعرض المتواضع الذى **يحمل اسم شاب صغير** ليس له الا مجرد تجارب صغيرة ومتواضعة على سطح حياتنا الفنية ، ولا يربطها ببعضها الا أن هناك قلبا واحد هو الذى صنعها .. ؟

وكانت الاجابة تنبعث فى اخلاص وقوة من بين ثنايا المعرض .. ففيه يكمن السر الحقيقى لمدى اعجابنا وحبنا للقلب الصغير الذى تحدى بنضارته عروق الصخر والأشواك ، **وخرج علينا رغم كل شىء بفيض متدفق من الصدق والشفافيه والحب والالتزام** جمعها كلها على سطوح لوحاته فى شكل خطوط واصباغ وأشكال معبره عن انسان واحد هو الذى شغل ضميره الفنى **وهو الانسان المصرى المعاصر** . فقد ابرز الرزاز الخصائص الحقيقية لقدرة هذا الانسان وصلابة ارادته ، وجسمه لنا من خلال قصته مع الجبل والسد العالى وقصته الأزلية مع الأرض والخضرة .. ثم قصته مع الأساطير والبطولات الشعبية ..

وبينما نحن لا نزال فى حوار مع الأصداء التى تركها لنا **معرضه الأول** اذا به يفاجئنا فى نفس الشهر من العام التالى **بمعرضه الثانى** وفيه يبرز لنا كما تنبأنا جميعا مرونة الفن ومدى قدرته على خدمة الحياة اذا أخلص لها وأذاب رحيقه بمشاكلها ورضابه بجفافها ..

الفن والقضية

ففى هذا المعرض انفعل الفنان بالقضايا المتجددة حوله كما نبهنا فى معرضه الأول .. فكان لقضية فلسطين جانبا كبيرا فى هذا المعرض ، خاصة وانها كانت قد وصلت الى مرحلة الغليان التى مهدت بعنفها الى العدوان الأخير ، ثم أنه لم ينس التشابك الفعلى بين التقاليد التى كانت تجثم فوق صدر اليمن وبين النور الذى أخذ يسرى فى أوصال البلاد ، وما خلفه هذا التضاد من صراع لايزال ممتدا بعمقه الى وقتنا هذا .. فعبر عن هذا الصراع بلوحة أسماها « تعويذة السلام » استمدها من أسطورة يمنية تحكى أن اليمنيين عندما يرمزون لانتهاء الشر يصنعون عروسا ثم يكسرونها ، ولكى يعمق الرزاز من مفهوم الأسطورة أضاف رموزا عصرية كالحروف والحمام وهو وان كان ، هذا المعرض قد بدأ يؤكد أسلوبه الخاص ، الا انه فى جوانب أخرى كان تائها بين تأكيد ذاته العملية من ناحية ، وبين ثقافته النظرية من ناحية أخرى .. ففيه أدخل النحت الخزفى كأسلوب جديد يمكنه أن يعبر من خلاله ، ويكون فى نفس الوقت امتدادا لشخصيته ولكنه تاه بين تجارب من سبقوه فجاء تقليدا لهم وخاصة خزفيات **صالح رضا** ومعه بعض أساتذة معهد التربية الفنية ،

ثم أن الحفر الذى نقشه على بعض هذه الأعمال . كان امتدادا لشعبيات ليست جديدة عنا خاصة أنها عولجت بأيدى أكثر من فنان وخاصة **سيد عبد الرسول** ..

هنا ضاع منه زمام ملكته التى نعرف عنها الخصوصية والتجديد ، وكذلك فى بعض لوحاته الشعبية قد انحدر بها الى نفس هذه الظاهرة الا أن الشىء الوحيد الذى يغفر لها هو اعتبارها تجريبيات قام بها الفنان تحت ضغط معاناة قاسية كان يمر بها من أجل الانتقال ، وهذا هو ما وضح فى **معرضه** الثالث والذى اقامه فى الأسابيع الماضية بقاعة أخناتون بالقاهرة ..

ففى هذا المعرض تتضح كثير من السمات التى كان قد أعد لها أو لمح عنها فى معرضه الثانى الا أنها كانت تلميحات غير كاملة لأنها كانت مجرد نقاط كثيرة فى سلسلة من الخواطر الفنية .. من هذه الظواهر البسيطة التى لا تكون فيما بينها اتجاها جديدا للرزاز .. **كسره لقاعدة الخطوط والأشكال الرأسية والتى كانت تمثل السمة الأساسية فى معارضه الأولى .** فأصبحت سطوحه تعج باللولبيات والخطوط الأفقية والمائلة . ثم أنه تنازل تماما عن الزاوية الرأسية فى تكويناته وأصبحت كل أعماله فى هذا المعرض مأخوذة افقيا وكأنها مصورة من طائرة ، وربما كان السر وراء هذا التغير المفاجىء رغم الاصرار الذى كان يحدق من خلال أعماله الأولى على وجوب الاستمرار هى موضوعاته التى تناولها فى هذا المعرض . فالمعرض يعتبر ثلاث مجموعات عن **القدس واللاجئين واليمن** وفى هذه الموضوعات جميعا تتجلى ضآلة الانسان ومدى ضعفه عندما يحتك بقضاياه القائمة على العكس موضوعاته الأولى ، ولكنها كانت تدور حول **ابراز قوة الانسان ومدى قدرته على صنع المعجزات ، وخاصة تأكيده على الانسان المصرى والعربى ..**

سيد أحمد الماحى